AC/DC
БРАТЬЯ ЯНГ
ДЖЕССИ ФИНК
MUSIC·LEGENDS&IDOLS
ROCK FM 95.2

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга рассказывает историю AC/DC, музыкального коллектива и коммерческого колосса, раскрывая некоторые личные и творческие секреты. Джесси Финк предоставляет нам разные версии множества историй, и особенно закулисных. Финк явно обожает AC/DC, но осознаёт, что у старой тётки бородавки под косметикой, и он не стесняется выставить Янгов в не очень приглядном свете.

- Джесси Финк
  - ○
  - ○
  - ○
  - ○
  - ○ ОТ АВТОРА
  - ○ Примечание автора
  - ○ ПРЕДИСЛОВИЕ
  - ○ 1. The Easybeats
  - ○ 2. Стиви Райт
  - ○ 3. AC/DC
  - ○ 4. AC/DC
  - ○ 5. AC/DC
  - ○ 6. AC/DC
  - ○ 7. AC/DC
  - ○ 8. AC/DC
  - ○ 9. AC/DC
  - ○ 10. AC/DC
  - ○ 11. AC/DC
  - ○ ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА
  - ○ БЛАГОДАРНОСТИ
  - ○ БИБЛИОГРАФИЯ
  - ○ ДИСКОГРАФИЯ
  - ○ ПРИЛОЖЕНИЕ
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4

Джесси Финк
AC/DC: братья Янг

Jesse Fink
The Youngs: the brothers who built AC/DC
Первая публикация Random House Australia Pty Ltd. Это издание печатается с разрешения издательства Random House Australia Pty Ltd и литературного агентства Andrew Nurnberg.
Text Copyright © Jesse Fink, 2013
© ООО «Издательство АСТ», 2018
Все права защищены.
Ни одна часть данного издания не может быть воспроизведена или использована в какой-либо форме, включая электронную, фотокопирование, магнитную запись или какие-либо иные способы хранения и воспроизведения информации, без предварительного письменного разрешения правообладателя.

***

С продажами более 200 миллионов копий альбомов, AC/DC – это не просто самая крутая рок-группа в мире. Это семейная империя, построенная тремя братьями: Джорджем, Малколмом и Ангусом Янг.

Изданная почти по всему миру, это одна из самых оригинальных музыкальных биографий за последнее время со свежим и острым подходом к истории группы. «AC/DC: Братья Янг» рассказывает историю этого музыкального коллектива и коммерческого колосса, раскрывая некоторые личные и творческие секреты. Джесси Финк представляет нам разные версии множества историй, и особенно закулисных. Финк явно обожает AC/DC, но осознает, что у старой тетки бородавки под косметикой, и он не стесняется выставить Янгов в не очень приглядном свете.

***

«Лучшая книга про AC/DC, которую я когда-либо читал».
Марк Эванс, бас-гитарист AC/DC в период 1975–1977 гг.

«Отличная книга».

Тони Платт, звукорежиссер альбомов «Back In Black» и «Highway To Hell»

«На голову выше всех остальных томов об AC/DC, Финк сам это понимает».
Classic Rock (UK)

«Мне очень понравилось».
Джерри Гринберг, президент Atlantic Records в 1974–1980 гг.

***

Посвящается Тони Курренти и Марку Эвансу
и в память о Майкле Кленфнере.

«Насилие и энергия… это действительно
то, о чем весь рок-н-ролл».

Мик Джаггер

ОТ АВТОРА
Предисловие к русскому изданию

В октябре 2017-го, когда эта книга готовилась к публикации в России, в возрасте 70 лет скончался Джордж Янг. Меньше месяца спустя в возрасте 64 лет ушёл из жизни его младший брат Малколм. Двое из лучших австралийских музыкантов и из трёх Янгов, на которые ссылается название этой книги, покинули этот мир один за другим. Это стало тяжёлым – двойным! – ударом не только для семьи Янг, но и для поклонников AC/DC и вообще для всего музыкального мира.

Но эти кончины не изменили суть книги, которую я написал в 2013-м. Хотя в ней есть критика Янгов, но всё же самое главное в ней – это дань уважения им. То, что вы прочитаете далее, не менялось и не подвергалось историческому пересмотру. Читайте и наслаждайтесь этой книгой как продуктом своего времени.

Братья Янг создали не только одну из самых значительных рок-групп всех времён и народов, но и колосса мировой культуры.

Джесси Финк, Сидней, январь 2018

Примечание автора
«Дайте пулю!»

У всех нас есть история по поводу этой группы.

Дату и время моей истории я не вспомню – они утонули в тумане из паров виски, которыми я был окутан в тот мрачный вечер. Я сидел дома в субботу вечером один и недоумевал, как так вышло, что я тут, в неприбранной комнате дерьмовой квартирки на уровне подвала в Сиднее (Австралия), хотя совсем недавно у меня было *всё*: уютный домик в пригороде, счастливая семья, красавица жена и даже костлявый пёс, весело вилявший хвостом. А теперь мне что осталось – только сортировать чёрные носки, чтоб протянуть время и лечь попозже, дабы не вскочить в 4 утра. Если для только что разведённого мужика бодрствовать в 2 ночи – это одиночество, то 4 утра – это уж совсем невыносимо.

Я всё порывался выйти на улицу, чтобы встретить женщину, любую женщину, какую угодно, лишь бы быть с кем-то рядом, трогать кого-то; и я действительно ходил, бывало, на какие-то «срочные» свиданки, но вот именно сейчас я был парализован одной мыслью, что та, которую я всё ещё люблю и с которой хочу быть вместе, она в этот момент с кем-то, который *не я*. Я чувствовал себя обессиленным, злым и, более всего прочего, загнанным в угол. У меня была тяжёлая депрессия. Ситуация жалкая.

А потом – вот так просто, «потом» в этой истории про полное днище – я взял свой старенький, видавший виды макбук, открыл iTunes и запустил какой-то трек AC/DC.

Песня, которую я выбрал – не «Back In Black», «Highway to Hell» или иной стадионный гимн австралийской группы (а австралийцы считают их своими, хоть Ангус и Малколм Янг от своего «антиподского» происхождения открещиваются). Песней этой была «Gimme A Bullet», практически забытый трек из альбома, который прошел как-то мимо всеобщего признания и не показал гигантских цифр продаж – *Powerage* 1978 года. Он стал их пятым по счёту альбомом и последним, который спродюсировали двое из The Easybeats, старший брат Джордж Янг и Гарри Ванда – в золотой период группы AC/DC, с 1975 по 1980-й. Это самый непоказушный альбом, самый творчески выразительный. На нём нет ни одного слабого трека.

Oh, she hit me low (Ох, как она меня ударила).

Да, Бон, точно: моя со мной так и обошлась. Эта группа что, мысли мои читает? Я, конечно, группу AC/DC слышал раньше, но

сейчас эта музыка меня пробрала до костей. Этот жёсткий звук. Эта растущая сила. Схематичные, но каким-то образом перепутывающиеся гитарные партии. Никаких особых ангусовских штучек – для AC/DC редкость колоссальная. Просто два Янга вместе дают мощный грув. А слова-то какие: бальзам на мою душу, что кровоточит после ухода жены. Ну и в конце концов, я начал *воспринимать*. Когда песня доиграла, я должен был прослушать весь альбом целиком. А потом ещё раз.

Более чем что-либо ещё, что они делали раньше или позже этого альбома, звучащего каких-то 40 минут, *Powerage* – звуковой полароид, моментальный снимок реальной жизни со всей её обычной рутиной, но увиденной группой парней с несолидной внешностью, которые предъявляют серьёзную заявку на то, чтобы считаться самой великой рок-н-ролльной группой всех времён и народов.

Сбитый за несколько недель в студии на пятом этаже снесённого уже Boomerang House в Сиднее *Powerage* получился не альбомом о сексе, бухле, пушках или суровом климате. К счастью, нет там подростковых сексуальных двусмысленностей, вроде тех, которыми в 80-е Брайан Джонсон – третий по счёту фронтмен группы – испортил лучшие гитарные работы братьев Янг. Это альбом, который настоящие слушатели (не путать с настоящими фанатами) музыки AC/DC могут соотнести с собой, потому что он, не в последнюю очередь благодаря Бону Скотту, о том, как слаб человек.

Этот лёгкий проблеск смирения и печали, который выделяет *Powerage* из всей дискографии AC/DC. В остальных альбомах – всё то же стенобитное орудие из Gretsch, Gibson, Music Man, Sonor, но 9 песен *Powerage* (10 на европейском варианте альбома) исследуют темы, которые редко удостаиваются вниманием рок-музыки. Одиночество. Желание. Заброшенность. Устремление. Трудности: эмоциональные, финансовые. Нечистые на руку делишки. Риск – самое притягательное. Эти великие шотландцы всё пережили.

Припев «Rock'n'Roll Damnation», «открывашки» альбома, говорит сразу всё: «Используй шанс, пока ещё есть выбор». Ну я и использовал – вышел из комнаты, оставил там недопитую бутылку виски и неразобранные носки и помчался в Нью-Йорк, где замутил с танцовщицей, похожей на Скарлетт Йоханссон. Я не стал умирать, вопрошая. Я написал книгу. Снова влюбился. Жизнь вернулась в колею.

Но именно «Gimme A Bullet» меня встряхнула тогда и встряхивает до сих пор, стоит мне её только услышать. Когда бас Клиффа Уильямса пробивается сквозь стену янговских гитар и

бит Фила Радда на примерно 1-й минуте 17-й секунде песня восходит к вообще другому рок-совершенству. И это, наверное, самое близкое к соло, что дозволили исполнить искусному «отбойному молотку» Уильямсу (согласно лаконичной характеристике гитариста Rose Tattoo Роба Райли) за почти сорок лет его игры в AC/DC.

С творческой точки зрения он больше особенно ничего и не сделал. Реально: жёсткие и упрямые Янги ему бы ничего и не разрешили. Это не его группа. Не его *место*.

А была ли это вообще бас-гитара именно Уильямса? Марк Эванс, англичанин-предшественник в группе, позже сказал мне: «Насколько я понимаю ситуацию, Джордж сыграл все басовые партии альбома». Можно сказать, что поэтому *Powerage* так хорош. Подобными загадками кишмя кишит любая дискуссия об AC/DC. В любом случае, кто бы там ни играл, эффект на меня произвёл сильный.

«Gimme A Bullet» меня просто вынесла – я благодаря ей твёрдо решил перестать жалеть себя. И я включал её в машине, в плеере, когда бегал трусцой по улицам Сиднея и качал железо в зале. Моя дочь, которой тогда было семь и которая вообще-то обожала Селену Гомес, Тейлор Свифт и Кешу, так полюбила эту песню, что дома танцевала под неё. Я испытал прилив колоссальной отцовской гордости, когда она подарила мне свой рисунок – цветистый узор по краям, в середине сердце, внизу нацарапано: «Мой папка любит AC/DC и The Rolling Stones».

Сравнить воздействие «Gimme A Bullet» той ночью я могу только с одним – когда в фильме «Фанатик» герой Джона Кьюсака расставляет свои пластинки не по хронологии или алфавиту, а биографически – по событиям своей жизни. Каждый раз, когда я слышу эту песню, я возвращаюсь назад, в тот момент, когда я думал, что всё потеряно, когда я, в принципе, мог бы выйти из дома и броситься под мусорный самосвал, но не сделал этого. Песня подняла дух. Заставила почувствовать себя прекрасно. Ощутить, что я в мире не один, что такое было и у парней до меня, и Скотт один из них. Они пережили такие же ночи одиночества – сжали зубы и победили. А это именно то, что делает с тобой лучшая музыка. Она делает бессмертными все эти прекрасные личные моменты экзистенциальной ясности. С ней мы принимаем жизнь со всеми её превратностями.

***

Годы спустя, вернувшись в Нью-Йорк, я как-то шёл по

Бруклинскому мосту сквозь метель. В айподе у меня играла «Gimme A Bullet», песня заставляла мои ноги шагать вперёд, как это уже случалось много раз, и на секунду я остановился в холодном январском воздухе – слева Манхэттен, справа Бруклин, Сидней с прошлой жизнью где-то далеко – чтобы улыбнуться, порадовавшись тому, что я выздоровел и снова счастлив. В это состояние меня привела в том числе и музыка AC/DC.

Ангус и Малколм Янг могут, конечно, пожать плечами и сказать, мы-де просто «ракенрол» играем, могут совершенно не интересоваться личными историями фанов, на которых сильно повлияла их музыка, и могут сторониться журналистов, которым дают хотя немного больше информации, чем те фразочки, которые им бросают, как крошки со стола, когда нужно рекламировать новый альбом. Могут, но вместе со старшим братом, Джорджем-затворником, они гораздо выше всего этого. Музыка Янгов – гораздо больше, чем бухло, секс и рок-н-ролл. Они, возможно, так не считают. Пусть протестуют – ради бога. Никто не поверит.

Ибо, когда они уйдут, всё равно где-нибудь найдётся одинокий потерянный чувак, который впервые услышит «Gimme A Bullet» и решит всё-таки проснуться на следующее утро живым. У нас у всех есть песня братьев Янг, которая таким вот образом на каждого из нас действует.

Вот в этом-то и заключается их особый дар нам, и именно он, а совсем не слава, не цифры продаж пластинок или неисчислимые богатства, заставляет нас обожать их.

Джесси Финк

ПРЕДИСЛОВИЕ
«Rock And Roll Ain't Noise Pollution»

В январе 2013 года я оказался в бесконечной очереди в Музей современного искусства в Нью-Йорке, куда решил пойти посмотреть на «Крик», картину Эдварда Мунка 1893 года. Очередь, примечательным образом организованная, растянулась на несколько кварталов. Был вечер пятницы, вход бесплатный, мороз кусачий. Сильно ниже ноля. Я, закутанный, как луковица, всё равно приплясывал, чтоб не околеть. Но все эти неудобства окупились с лихвой. Я шёл созерцать «Крик». Знаковую картину. Не каждый день такое увидишь. Тем более бесплатно.

Примерно час спустя я наконец попал внутрь и поднялся на пятый этаж, где как раз собраны все тяжеловесы: Матиссы, Дали, Модильяни, Сезанны, Пикассо, Ван Гоги, Моне и Паули Клее. Хиты. И там же висел «Крик» – маленький, всего лишь 91 на 73,5 см, одна из четырёх версий Мунка, недавно проданная на «Сотбис» одному банкиру за 120 миллионов долларов. К картине было и близко не подобраться. В то время как другие значительные полотна висели в соседних залах никому не нужные и никому не интересные, «Крик» собрал толпу.

У «Крика» толпились сотни – и местные, и туристы, и они не впитывали её, не размышляли напряжённо над её посланием, они её – фотографировали. На айфоны, в «Инстаграм» чтобы выложить. Или себя фоткали на фоне картины, чтоб в «Фейсбук» запостить.

Я терпеливо ожидал того момента, когда мне представится шанс оказаться перед картиной. Когда, наконец, шанс представился, я испытал глубокое разочарование. Единственное, что придавало ценность тому, что я счёл довольно примитивной и не слишком интересной пастелью, были безумные глаза этого знаменитого страдающего персонажа. Неважно, что в других залах, в нескольких метрах отсюда, висели гораздо лучшие произведения искусства, и перед ними не толпились сотнями, ради того чтобы сфотографироваться на фоне. Просто именно эту картину только что продали за 120 миллионов долларов. Она *важная*. От меня ожидалось, что я буду благоговеть пред нею и затем побреду обратно. Это было серьёзное *искусство*.

А я бы хотел, чтоб оно вошло мне под кожу. Чтоб меня унесло. Чтоб взволновало. Но я ничего не чувствовал. Я вышел на улицу, в суматоху Среднего Манхэттена, распутал наушники айпода, включил *Back In Black*, купленный в iTunes всего за 9

долларов 99 центов. И хотя до того я слушал этот альбом раз тысячу, один-единственный рифф AC/DC сделал то, что не смогла одна из самых прославленных картин в истории.

Джерри Гринберг, президент Atlantic Records в 1974–1980 гг., тот самый менеджер, которому можно поставить в заслугу взлёт группы в Америке, когда мы говорили несколько недель спустя, чувствовал то же самое: «*бух, бух-да-да, бух-да-да* – о, это совершенно замечательно!» Мне пришлось себя ущипнуть: человек, который подписал контракты с ABBA, Chic, Foreigner, Genesis и Roxy Music напевает мне по телефону из Лос-Анджелеса AC/DC.

Ханжество искусства, присущий ему элитизм и удушающий снобизм – это всё то, против чего восстают Янги: Ангус, Малколм и Джордж. Но то, что сделали эти замечательные австралошотландские братья – больше, чем просто счастливо найденная формула. Чего они достигли своей музыкой за 40 лет преданности делу, непоколебимой уверенности в себе и крупицы музыкального гения – это само по себе искусство, не больше и не меньше. Но такое искусство не выставляют в музеях. Это не то искусство, которое создаётся для купли-продажи богатых семей и менеджеров хедж-фондов. Это искусство даже не желает называться искусством. Ему это не нужно. Оно и так им *является*.

Именно талант мирового уровня в сочетании с удивительной скромностью делают закрытых, держащихся в тени Янгов – три хоббита хард-рока из большой семьи с восемью детьми, семерых мальчиков и одной девочки – такими интересными всем столь долгое время.

Братья сочинили не только самые крутые и забойные песни в рок-музыке – если и не вообще в музыке, – но и создали целый корпус произведений, более разнообразных и талантливых, чем принято считать. Их влияние на рок вообще и на хард-рок в частности беспредельно, по-другому и не скажешь. Стоит отметить, что четвёртый их брат-музыкант Алекс в 1963 году, когда Джордж, Малколм и Ангус переехали из Кренхилла, Глазго, с родителями, Уильямом и Маргарет, в Австралию, был молодым человеком и остался на родине. И в конце концов с ним как с автором песен заключило контракт издательство группы The Beatles, Apple Publisher, а его группу Grapefruit взяли под крылышко Джон Леннон и Пол Маккартни.

Вообще я буду настаивать на том, что никакие другие братья, включая Гиббов из Bee Gees и Уилсонов из The Beach Boys, не оказали столь глубокого влияния на музыку и мировую популярную культуру, как Янги. Их песни перепевали суперзвёзды – от Шенайи Туэйн и Норы Джонс до Сантаны и

Dropkick Murphys. Их музыка настолько повсеместно и у всех на слуху, что может проникать в неожиданные контексты. Так, австралийские палеонтологи назвали их именами двух древних членистоногих: Maldybulakia angusi и Maldybulakia malcolmi. «И те, и другие малы в размерах, – объясняет сотрудник Австралийского музея доктор Грег Эджкомб, – родственники и покинули берега Австралии, чтобы покорить мир».

Занудные критики группы, которых на сегодняшний день уже очень много образовалось, – правда, недостатка в них никогда не наблюдалось, хотя в последние годы они слегка умерили пыл, поняв, что чем больше они придираются, тем бóльших дураков AC/DC делает из них, – убеждены, что-де все песни группы звучат одинаково. Некоторые действительно звучат одинаково. Тут дело в том, что братья Янг не хотят дурачиться с тем, что у них и так явно отлично получается. К тому же эти критики не понимают один существенный момент: нежелание «раздвигать границы» и есть само по себе раздвижение границ.

Марк Гейбл, лидер The Choirboys, австралийской группы, чья карьера началась благодаря Джорджу Янгу и прославившаяся хитом «Run to Paradise», самым, на мой взгляд, точным образом описал подход Янгов к созданию музыки: «Ещё до того, как я начал сочинять “Paradise”, я решил, что использую только три аккорда. Ограничения – рамки, если угодно, – для искусства только на пользу. Когда тебе можно всё, то неизбежно проявятся твои слабые стороны, но если ты работаешь в рамках, пределах, границах того, что умеешь лучше всего, то тут развитие может продолжаться бесконечно».

Кто-то скажет, что AC/DC не трогают разные другие стили музыки просто от лени. Но опять-таки, можно сказать, что и это само по себе форма творческой отваги. Очень немногие музыканты способны в таких узких параметрах создавать песни, которые звучат свежо и ново при каждом прослушивании. А Янги – способны. Группа AC/DC никогда, вообще никогда не звучала тухло.

***

«Я согласен на сто процентов», – говорит бывший президент Atco Records Дерек Шульман, более всего известный, вероятно, тем, что в своё время он подписал Bon Jovi, а в середине 80-х оживил карьеру AC/DC, которая в то время пошла на спад. «Им не нужно никуда раздвигать границы. Они сами установили такую планку, до которой ни одна группа не допрыгнет. Они лидеры –

всегда ими были и до сих пор ими остаются. Они никогда ни за кем не следовали – и это должны осознать 99,9 процента групп, если они хотят стать легендой, каковой, безусловно, группа AC/DC стала».

У песен Янгов – а их за почти полвека сочинены и записаны сотни – свои истории. Почему они такие долгоиграющие в прямом смысле, почему находят отклик в сердцах миллионов и вызывают собачью преданность и откровенный фанатизм? Концерты AC/DC – это не просто концерты. Это настоящие митинги-собрания единомышленников, что проходят под логотипом группы, который мощнее любого флага. Почему песня «It's A long way to the top» стала практически неофициальным национальным гимном Автралии? Почему «Thunderstruck» постоянно включают на матчах НФЛ в США, футбольных – в Европе? Почему один фестиваль в Финляндии из всех групп выбрал AC/DC – чтобы все песни группы были исполнены 16 разными музыкальными коллективами (включая военный оркестр) за 15 часов без перерыва? Что заставило большие города – Мадрид и Мельбурн – называть улицы в их честь? Почему «Фейсбук» кишит фальшивыми "Ангусами Янгами"? Почему «Back In Black» столь часто и без всякого разрешения сэмплируется хип-хоп-артистами, диджеями для мэш-апов, кабельными телеканалами, рекламными роликами и голливудскими фильмами; почему эта песня так часто лицензируется для игр и спортивных программ, почему играет в вертолётах и танках на полях сражений? В 2004 году в битве при Фаллудже в Ираке американские морские пехотинцы включили через гигантские динамики «Hell's Bells», чтобы утопить призыв к оружию, раздававшийся с городских мечетей.

Почему музыка AC/DC обладает такой живительной силой? Сила передаётся нам, изменяя наши чувства, убеждения, придавая нам сил в самые мрачные времена.

На юге Австралии, в Порт-Линкольн, есть туроператор, который выяснил опытным путём: акул более всей остальной музыки привлекает именно AC/DC. Мэтт Уоллер сказал в интервью мельбурнской Herald Sun: «Путём проб и ошибок мы выяснили, что музыка AC/DC тут подходит лучше всего… Я сам видел, как акулы мордами своими трутся о прутья клетки, когда она играть начинает – они как будто хотят её почувствовать».

Ответы на эти вопросы, какими бы они ни были, о сути проблемы: что делает музыку братьев Янг исключительной.

***

А всё началось с брата, который редко показывается на публике.

Джордж Янг прекратил играть на своих собственных альбомах с группой Flash and the Pan, ещё одним проектом со своим давним соавтором-сопродюсером Гарри Вандой в 1992 году. Он продолжал заниматься продюсированием записей – не так давно, в 2000-м, рулил переизданием *Stiff Upper Lip*, вдобавок к тому, что спродюсировал с Вандой с 1974 по 1978 гг. и вновь в конце 1980-х. Джордж, более всего известный в качестве гитариста группы The Easybeats, вместе с Вандой продюсировал Rose Tattoo и The Angels (также известные как Angel City), и в соавторстве Джордж и Ванда написали песни «Friday on My Mind» и «Good Times» для The Easybeats, «Evie» для Стиви Райта, «Love is in the Air» Джона Пола Янга, а для проекта Flash and the Pan – «Hey St Peter», «Down Among the Dead Men», «Walking in the Rain» (которую перепела Грейс Джонс) и «Ayla». Последняя звучит в незабвенной сцене танца в фильме «Сколько ты стоишь» с Моникой Белуччи. Белуччи, извивающаяся под эту музыку, – такое не скоро забудешь.

«У меня дома много пластинок, и когда я работаю над картиной, подставляю разные кусочки музыки к эпизодам, и иной раз случаются приятные сюрпризы, – говорит режиссёр фильма Бертран Блие, – а “Ayla” мне очень нравится».

Джордж – «шестой участник» AC/DC, лидер, тренер, басист на замену, барабанщик, певец на подпевках, пародист, перкуссионист, композитор, бизнес-менеджер и вообще – гуру. AC/DC в той же степени его группа, что и Ангуса и Малколма.

Энтони О'Грейди, друг Бона Скотта и редактор-основатель австралийской музыкальной газеты 70-х RAM, в 1975–1976 годах провёл несколько дней в турне с AC/DC. Мы встретились в сиднейском Дарлингхёрст, на нём – недавно выпущенная футболка – точная копия первой AC/DC-футболки, примерно 1974 года выпуска, на которой название группы было намалёвано малярной краской.

«Джордж использовал – возможно, себе же во вред – всё, чему научился в The Easybeats», – говорит он, – это история из серии «ты играл в группе, которая записала мировой хит, но в результате ты в долгах по уши, и на сей раз всё будет по-другому» – так и получилось. Уверен, он бы хотел сам всё это сделать. Но Боже, он, конечно, запрограммировал Малколма и Ангуса сделать всё и не отдавать контроль ни рекорд-компаниям, ни менеджменту или агентствам.

Не *меняй направление*. Вот это он вбил в Малколма. Ангус – это ток, а Джордж с Малколмом – электростанция. Поток они

направляли. На музыкальный профессионализм они никогда не отвлекались. Малколм мне пару раз говорил: «Ангус, знаешь, умеет играть толковый джаз, но мы не хотим, чтобы он играл толковый джаз».

Что касается двух младших братьев Джорджа, играющих в AC/DC, то есть лидер-гитариста Ангуса и ритм-гитариста Малколма, о них не надо много говорить. Они настолько узнаваемые и обожаемые во всем мире личности, что в представлениях вообще не нуждаются – они придумали лучшие песни и самые запоминающиеся гитарные риффы в роке. Их разделить невозможно. Они со своими гитарами образуют совершенный симбиоз, при том что играют разные роли. Но так было не всегда. Вначале они старались победить друг друга – так считает первый вокалист AC/DC Дейв Эванс.

«На сцене между ними всегда разворачивалось здоровое соперничество, – говорит он. – Поначалу и Малколм, и Ангус играли соло, и за их гитарными дуэлями наблюдать было одно удовольствие – голова к голове, стараются перещеголять друг друга. Но Ангусу одному потом оставили солирование, что он делал с большим удовольствием. В ранних песнях особенно было много энергии – меньше её и не стало».

Без всяких сомнений, звезда здесь – Ангус. «Атомный микроб» – такое определение в американской прессе дала ему Albert Productions (или Alberts), австралийская рекорд-компания AC/DC. Крошечный талантливый человечек, такой странный, чей «хрустящий, усиленный хамбакерами» гитарный звук узнаётся настолько легко, что журнал Australian Guitar «миропомазал» Ангуса как лучшего гитариста Австралии всех времён.

Как шоумена его почти не с кем поставить рядом. На концертах он один из самых долгоиграющих аттракционов в рок-н-ролле. Дэвид Льюис, музыкальный журналист, сотрудничавший в ныне покойной британской музыкальной газетой Sounds, воссоздаёт в памяти Ангуса с его «безумством школьника, когда он перемещается по сцене утиной походкой на манер Чака Берри, хромая, как будто у него ноги болят, с него течёт пот ручьями, он сморкается, плюётся – он как живая губка, которую выжимает его же напряжённая гитарная игра».

Или, как в 1976 году заметил Бернард МакГоверн в лондонской газете The Daily Express: «Ангус не школьник, он безумный шотландский рокер. Он такие штуки на сцене выделывает… бесится, разбивает предметы, рвёт школьные тетрадки, курит, отрывает куски от своей униформы и бросает их в толпу, падает на колени, обдирает колени, втыкает иголки в кукол вуду с изображением учителей и отлично играет рок-н-

ролл на гитаре, валяясь на спине, крича и дрыгая ногами».

Лиза Таннер, бывший штатный фотограф Atlantic Records, предоставившая несколько исключительных снимков 70—80-х для этой книги, вспоминает, что Ангус настолько серьёзно отдавал силы выступлению, что его в прямом смысле рвало.

«После первой песни или во время неё он уходил за сцену, склонялся над мусоркой и блевал – не прекращая играть на гитаре», – говорит она. – Я, когда впервые увидала такое, была с <директором по промоушену фирмы Atlantic Records> Перри Купером, и я, такая, ему: что это с ним, всё нормально? А Перри говорит: всё в порядке, он так на каждом концерте».

Даже сегодня, поумерив пыл из-за возраста и скрипящих суставов, в телеинтервью в Ангусе прорывается что-то детское. Он всю жизнь фанатично занимался гитарой, по словам О'Грейди: «Он был ребёнком рано развившимся. Через гитару он выражал себя лучше, чем через слова или школьные занятия. И его в этом поощряли. <Всегда было так:> Не трогайте Ангуса, дайте ему играть спокойно».

Дэвид Маллет, снимавший видеоклипы и концерты группы AC/DC с 1986 года, говорит: «Вот у Pink Floyd всё – спектакль. Каждая песня, каждый номер в концерте – отдельный спектакль. А у AC/DC один и тот же спектакль каждый раз. Называется он Ангус Янг».

Но именно средний брат – король AC/DC. И он не великодушен. Марк Эванс, басист группы в 1975–1977 годах, в автобиографии «Грязные делишки: моя жизнь в и вне AC/DC» (Dirty Deeds: My Life Inside And Outside Of AC/DC) высказывается о нём отнюдь не хвалебно: «заводной… разработчик планов, интриган, хитрец, “закулисный”, безжалостный».

Описание, данное ему в одном из первых пресс-релизов компании Atlantic Records, не так далеко отходит от этих определений, но в нём важное заключение: «Он не только отличный гитарист и автор песен, но и человек с особым видением, и он – разработчик планов для AC/DC. Ещё он – тихий, но глубоко и хорошо всё понимающий. К тому же он – симпатичный, что делает его крайне популярным музыкантом AC/DC».

Интересно, что о внешности других участников группы ничего не сказано.

Малколм – брат, который распоряжается всем. Он направляет группу и задаёт ритм. Даже после его ухода на пенсию в сентябре 2014 года AC/DC остаётся *его* группой.

«Малколм и Ангус выросли в той среде, где Джордж был большой поп-рок-звездой, – объясняет мне Эванс, когда мы пьём

кофе в пригороде Сиднея Аннандейл. Эванс слегка полысел, но в свои 58 он, как и в молодости, подтянут и симпатичен. Если уж кто в AC/DC и был красив, так это Эванс. – Для них не очень большое напряжение фантазии – придумать собрать группу с целью завоевать мир. У них там это не было мечтой типа «вот когда-нибудь буду выступать за «Глазго Рейнджерс» или типа того». Это было осязаемой реальностью. Малколм многое взял от Джорджа. Малколм с Джорджем во многом очень похожи. Хотя я всё-таки считаю, что Малколм из их компании самый заводящийся».

«Меня все эти годы вот что не перестаёт удивлять – то, что Ангус и Малколм (Джордж в меньшей степени) изображаются как ребята не слишком толковые. Может, дело в имидже, не знаю. Но, чувак, я в жизни не встречал человека более толкового, чем Малколм».

Пока младший брат таскается по сцене, прихрамывая в «утиной походке», плюётся и вообще черт-те чем занимается, Малколм стоит в глубине сцены, у барабанной установки и стены усилителей Marshall – надёжный, собранный и неподвижный, как эдакий менгир – истукан каменный.

«На концертах они делают великолепное шоу, но это не пустая показуха», – говорит звукоинженер Майк Фрейзер, с незапамятных времён работающий с группой. – Меня это не перестаёт изумлять. Вот ты сидишь и смотришь, как Малколм играет. А он на самом деле дирижирует всей группой – с той точки, где стоит, рядом с барабанами. Все за ним наблюдают, за его командами. «Так, давайте ещё разок пройдёмся». Кивает так, еле заметно. И рукой такие жесты незаметные. Все на него смотрят. Даже Ангус, который носится по сцене, падает и перекатывается по полу – даже он замечает малейшие знаки Мала. Изумительное зрелище».

Джон Суон, приятель-шотландец, уважаемая фигура в рок-мире Австралии, некогда певец в старой группе Бона Скотта Fraternity и доверенное лицо семьи Янг, согласен: «Все считают Ангуса самым главным, но для меня шеф – это Малколм. Вспомните «Live Wire». Он играет аккорды этой песни всё время с великолепной динамикой. Но один крошечный паттерн изменяет. Ритм-гитаристы играют это и затем играют этот же самый паттерн снова. А вот Малколм изменит такую крошечную деталь, которую услышат только его фанаты – они только и поймут, что он тут сделал. Это вот такая мелочь, которая делает просто рок чем-то чуть большим, поэтому когда такое слышит музыкант, то ему это нравится чуть сильнее. Он и Кит Ричардс – это лучшие ритм-гитаристы на свете».

Звукоинженер ZZ Top и Led Zeppelin Терри Мэннинг, владеющий совместно с Крисом Блэкуэллом студией Compass Point на Багамах, где записан *Back In Black*, идёт дальше, утверждая, что Малколма как ритм-гитариста можно сравнивать только с Ричи Блэкмором из Deep Purple и легендой блюза Стивом Кроппером, «но если посмотреть на то, как Малколм выделяет самую суть ритм-гитары, то он – просто лучше всех».

А вместе они не нуждаются ни в каких сравнениях. Тонкие струны гитары Ангуса, Gibson SG с тонким грифом, и толстые струны Gretsch Firebird Малколма вместе ухитряются создать парадоксальную вещь: это единая сила, но у каждого инструмента свой характер. Поддерживать этот синергизм – задача Стива Янга.

Это настолько важно, что Джо Матера, австралийский рок-гитарист и гитарный журналист, чьи статьи публикуют журналы всего мира (от Classic Rock до Guitar & Bass), говорит, что если разделить эти гитары, то по отдельности они не будут столь эффектны.

«Это – химия: здесь, чтобы производить такой взрывной звуковой эффект, один нуждается в другом, и наоборот, – уверяет он, – это столь сильная комбинация, что одно без другого просто не даст того эффекта».

Джордж Доливо, лидер-вокалист калифорнийских рокеров Rhino Bucket, одной из сонма групп-имитаторов, но которая, возможно, наиболее близко подошла к саунду группы AC/DC времён альбома *Powerage* – у них даже одно время играл бывший барабанщик AC/DC Саймон Райт, – говорит мне: «Их взаимодействие гитар, баса и барабанов не сравнить ни с чьим вообще. Там каждая нота важна. Ангус и Малколм играют друг против друга настолько великолепно, что получается мощный энергетический вал».

Джоэл О'Киф, фронтмен и лидер-гитарист группы Airbourne, группы, которая на концертах звучит максимально близко к AC/DC образца *Glasgow Apollo* 1978 года, объясняет саунд AC/DC как процесс сокращения и самоограничения: «Чего братья Янг не делают – это настолько же важно, как то, что они делают. Такие вот точные паузы в риффах, как крошечные пространства в первых трёх аккордах ля мажоров «Highway To Hell» или так пропеваемое 'ANGUS!' в «Whole Lotta Rosie», что мурашки по коже. А когда они вместе – это не просто две гитары, это гитары энергии».

«Братья Янг – двое из лучших гитаристов, с которыми я имел честь работать, – говорит Фрейзер. – Они не только талантливые люди, но также неустанные труженики. В студии они точно знают, как сыграть динамично, чтобы песня качала. Такого в

студии добиться обычно довольно трудно, поскольку там атмосфера такая деловая, не вдохновляет. В студии трудно играть с энергией живого концерта, но именно это нужно делать, чтобы получился хороший альбом. А Малколм и Ангус владеют этим в совершенстве. Сильное впечатление!»

***

Guns N'Roses, The Cult, Airbourne, The Answer, Mötley Crüe, Krokus, Kix, The Four Horsemen, The Poor, Dynamite, Hardbone, Heaven, '77, Starfighters, Accept, Rhino Bucket, Jet, одетые французскими аристократами хард-рокеры The Upper Crust и многие другие. Многие делают эдакий пастиш, мозаику. Некоторые откровенно сдирают. Послушайте песню Mötley Crüe «Doctor Feelgood», а потом «Night of the Long Knives» AC/DC из альбома *For Those About To Rock* (*We Salute You*). Или «Just Like Paradise» Дэвида Ли Рота, а затем – «Breaking The Rules» из того же вышеупомянутого альбома. Или «Wild Flower» группы The Cult до «Rock'n'Roll Singer» из альбома *T.N.T.*

Не то чтобы сами AC/DC в начале карьеры сознательно или подсознательно не тырили у кого-то что-то, что им подходило. «Jesus Just Left Chicago» группы ZZ Top слышится везде в песне «Ride On», а «Gloria» группы Them (кавер на неё сделал Бон Скотт со своей первой группой The Spektors в 1965) – в основе песни *Jailbreak*; обе – с оригинального австралийского релиза *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*. Средненький хит «Never Been Any Reason» (1975) группы из Иллинойса Head East, написанный гитаристом Майком Сомервиллем, вдохновил, мягко говоря, – «You Shook Me All Night Long» (1980). Забавно, что AC/DC разогревали группу Head East в августе 1977 года на концерте в зале Riverside Theater в Милуоки.

Но всё-таки они всё делают своей собственностью. Как сообщает мне из Лондона Тони Платт, микшировавший *Highway To Hell* и звукоинженер *Back In Black* и сопродюсер *Flick Of The Switch*: «Ты даже представить себе не можешь, сколько возникло групп, звучащих, как AC/DC, после успеха альбома *Back In Black*, желавших, чтобы я с ними работал. И когда меня просят, «не мог бы ты мне сделать звук гитары, как у Ангуса?», единственное, что я могу сказать – да, ну конечно, конечно, могу, только нам понадобится винтажный «маршалловский» гитарный кабинет, винтажная «маршалловская» «голова», гитара Gibson SG и, конечно же, не забудьте, что нам нужен будет Ангус. Конечно, есть очень много групп, особенно в жанре рока, у которых идея быть рок-музыкантами чуть-чуть важнее желания сделать всё

хорошо. Тогда как раньше эти ребята рассуждали так: давайте сделаем всё отлично, сами увидим, что лучше некуда; и если станем рок-звёздами – тем лучше».

Фрейзер, звукоинженер альбомов групп Aerosmith, Metallica, Van Halen, The Cult и Airbourne, согласен с тем, что цель сравняться с Янгами – тщетная: «Хотя многие группы, безусловно, позаимствовали элементы саунда AC/DC, я всё же сказал бы, что энергичную простоту AC/DC скопировать очень и очень сложно. Многие группы пытаются спарить две гитары, чтоб гитарный звук получился большим и жирным. В результате на AC/DC всё равно не похоже».

Терри Мэннинг, сформировавший звучание Rhino Bucket и The Angels, очень хорошо знает, чем опасно чрезмерное поклонение кумирам. Ему выпал шанс – предложение продюсировать будущий альбом *Who Made Who* (запись проходила в Compass Point) от тогдашних менеджеров AC/DC, Стива Барнетта и Стюарта Янга, но из-за совпадения по времени этой работы с записью Fastway на Abbey Road пришлось отказаться.

«Вынудили отвергнуть предложение. Всегда буду об этом жалеть, – говорит он. – Никто и никогда не смог воспроизвести дух AC/DC. И не надо. Хороший артист, конечно, может заимствовать какие-то элементы или же испытывать сильное влияние, но в определённый момент они должны сделать это своим, превратить в свой стиль и поставить свою печать на музыку. Я знаю это по работе и с Rhino Bucket, и с The Angels, я всегда держал в голове: не клонируй, но воспринимай влияния без колебаний. И всегда помогай артисту сделать самое лучшее, на что он в этот момент способен».

Мэннинг никогда не работал с AC/DC, но они стали благословением для его бизнеса и экономики Багам. Много лет Compass Point арендовали всевозможные рок-группы, желавшие получить немного магии *Back In Black*.

«Как может обидеть то, что альбом, которому суждено стать самым продаваемым всех времён, записывался под твоей вывеской? Он должен был вдохновлять людей: в Compass Point записывались Anthrax, Iron Maiden, Judas Priest».

Есть одна настоящая причина того, почему группа, которая продала более 200 млн пластинок и притормозила деятельность только раз или два за сорок лет существования, стала самой успешной в мире, в то время как остальные, те, кто вроде бы должен был принять эстафетную палочку – главные среди них Guns N’Roses, которых покойный Дэнни Шугерман, бывший менеджер The Doors, превознёс в эксцентричной биографии «Вкус к разрушению: дни Guns N’Roses» за «их пристрастие к

экстатичному вездесущему состоянию рок-н-ролла» и волшебство «дикого саунда Диониса» – скатились в творческую избыточность и вечную раздражительность.

«Ганзы», ведомые Акселем Роузом, во многом были похожи на AC/DC своей неподдельностью, видением, менталитетом банды, очень своеобразным звучанием, которое ни с чьим не перепутаешь, а также – яростной враждебностью к миру и вообще всем, кто снаружи. В своё лучшее время «ганзы» сделали на удивление хороший кавер «Whole Lotta Rosie». Они играли «Back In Black» на концертах в Пенсильвании. Но горючего в баках не хватило на всю дистанцию. А AC/DC не позволяли вечеринкам, наркотикам, сексу и деньгам портить музыку.

Барабанщик Guns N'Roses Мэтт Сорум, игравший до того в The Cult (у Финка ошибка! – А.Б.) и позднее в Velvet Revolver, полагает, что у AC/DC есть нечто особое, «что начинается с классических риффов братьев Янг и тяжёлого грува… они знают, где надо играть, а где не надо».

«С AC/DC меньше – значит больше, – говорит Мэтт. – Задача в том, чтобы всегда поддерживать песню. Сила в простоте, а тон действует на подсознание. Гитары не очень сильно искажены дисторшном. Нижний регистр баса и грув заставляют всё свинговать. У каждого музыканта группы своя задача, из-за чего всё работает идеально. Как в той старой пословице: не чини то, что не сломано. Буги-рок-н-ролл для рабочего класса в своём лучшем проявлении. Парни врубаются, девочки танцуют. Всегда здорово слушать великую группу, которая возвращается к корням – это освежает. Я бы очень хотел, чтобы побольше рок-групп следовало чутью своему и не уходило в сторону модных трендов».

И это сказал человек, который сыграл все эти повторяющиеся партии-заполнения, «филы», в хите «November Rain» (если верить Соруму, их идея принадлежит Акселю Роузу). То есть он знает. Заход Guns N'Roses в помпезные баллады – это начало конца, как и для многих драйвовых рок-групп со времён AC/DC. Помимо очевидного просчёта в виде песни «Love Song» 1975 года? AC/DC никогда больше не играли стопроцентных баллад. Они делали только скоростные рок-песни с чувством, мелодией и грувом. Идеальная алхимия, как и другая святая троица AC/DC – гитары-барабаны-бас, которую все воспринимают и на которую все мы реагируем энергичными движениями, Шугерман остроумно описывает как «импульс совершенно инстинктивный – как у ребёнка, который суёт пальчик в вентилятор».

«Думаю, в The Cult я наиболее близко подобрался к стилю AC/DC, – продолжает Сорум. – Такие песни, как, например, «Wild Flower» и «Lil' Devil» – играя их, я всегда держал в голове Фила

Радда, и подход у меня был соответствующий. Guns N'Roses и Velvet Revolver всегда вдохновлялись великими группами, а AC/DC так вообще был у них в топе. Но в то же время мы пытались делать своё».

Роб Райли – Фальстаф австралийского рока? Человек, которого миропомазал как лучшего гитариста Австралии из ныне живущих сам Марк Эванс (а это от него не дежурный комплимент, учитывая, что он играл на концертах и в студии с самими Ангусом и Малколмом), сам большой фанат братьев Янг: «Группу AC/DC способны понять большинство людей. Она, блин, не замороченная. Она дружественна по отношению к слушателю. Не нужно быть каким-нибудь мудацким виртуозом, чтоб врубиться. Она просто *качает*. А они всегда были и до сих пор остаются эталонным образчиком рока. Их музыка заставляет меня притопывать и мотать головой».

А вот что говорит Стиви Янг, племянник Янгов, заменивший на постоянной основе Малколма, ушедшего из-за болезни на покой: «Они честны в своём деле. Вот поэтому они – великая группа».

***

Но для некоторых людей и этого недостаточно. Критики, особенно в Соединённых Штатах, давно уже мечтали, чтобы эти неотёсанные гомункулусы в гитарных ремнях уползли бы уже, наконец, обратно под какой-нибудь камень в шотландском Горбалсе, откуда они когда-то повылазили.

Один из таких – Роберт Хилберн, биограф Джонни Кэша и рок-журналист, сотрудничавший с The Los Angeles Times в 1970–2005 гг. однажды прошёлся по ним очень зло: «Пора бы уже перекрыть кислород этим AC/DC». Когда я общался с ним для этой книги он, похоже, чувствовал некоторые угрызения совести.

«Ту рецензию, что я написал – она была про концерт, который меня, наверное, разочаровал, – говорит он. Мне показалось, что группа куда-то не туда сползает или что-то вроде того, потому что я ведь никогда не был анти-AC/DC-настроенным критиком. До того я писал о них положительно и они в моём воображаемом списке групп всегда были в разделе команд хороших, хотя, конечно, не на вершине. Наверху у меня всегда были группы, в песнях которых более глубокие смыслы и духоподъёмные послания: The Band, Creedence Clearwater Revival, The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Kinks, U2, Nirvana, The Replacements, Rage Against The Machine, Nine Inch Nails, R.E.M, The White Stripes

и Arcade Fire.

Каждый артист или группа, кого я назвал бы поистине великим в рок-истории, раздвигала границы, потому что артист и/или группа должны отражать опыт жизни, а время течёт и по мере этого жизнь меняется. Музыка должна эти перемены отражать. Любопытство музыкантов, например, должно открывать новые двери. Посмотрите, что в этом смысле сотворили The Beatles и U2: The Beatles начали с песни «I Want To Hold Your Hand» и дошли до альбома *Sgt. Pepper*, а U2 проделали путь от *Joshua Tree* до *Achtung Baby*. И точно так же песенные тексты и темы должны меняться, чтобы отражать идеи и эмоции.

AC/DC, безусловно, заслуживают уважения – за то, что не просто вечно занимались вторичной переработкой своей музыки. Они не играли одну и ту же пластинку или песню вечно, как часто делают коммерчески успешные титаны. Но я думаю, что истории группы пошло бы на пользу, если б они от своей юношеской энергии в начале пути пришли бы к чему-то более серьёзному… А так ты думаешь об этой группе с добрыми чувствами, но не восхищаешься – это группа, так сказать, своего времени, а не группа на все века».

С Хилбёрном согласен Дейв Эванс. Он утверждает, что у него никогда не было никакой пластинки AC/DC с тех пор, как он расстался с группой. У него, наверное, есть полное право просто повернуться задом к бывшим коллегам, учитывая то, как его уволили в 1974-м и как хамски отзывались о нём Янги с тех пор. Факт, однако, в том, что благодаря участию в группе он выстроил отличную карьеру и разыграл эту карту на сто процентов.

«Они всегда придерживались оригинального простого саунда AC/DC, который ни с чем не спутаешь, и изумляет то, что это так популярно столь долгое время, – говорит он. – Мне лично нравится, когда музыка сообщает мне разные чувства и послания, даже если у группы всё время один и тот же стиль. Это как рэп, который такой старый-древний, но очень популярный, как хип-хоп, который для моих ушей весь одинаковый, но крайне успешен. Это я не понимаю. Я, будучи большим фанатом The Beatles, люблю в них именно то, что они всё время развивались, исследовали новые музыкальные стили и ощущения, и взяли весь мир с собой в фантастическое музыкальное путешествие, и повлияли на такое количество групп и публику тоже, со всеми этими сногсшибательными звуковыми находками, а при этом не потеряли свой, битловский, саунд. Но как бы то ни было, на сегодняшний день AC/DC – самая популярная рок-группа на планете».

В 1976 году, когда переупакованный альбом *High Voltage* с

убойным медленно пыхтящим синглом «It's A Long Way To The Top» лёг на прилавки американских магазинов, автор журнала Rolling Stone Билли Альтман по полной опустил AC/DC как «австралийских чемпионов в тяжёлом весе», которым «с точки зрения музыки нечего сказать (две гитары, бас, барабаны идут гуськом друг за дружкой по тропинке из трёх аккордов)», а их певец Бон Скотт «выплёвывает свой голос в раздражающе-агрессивной манере, которая, как я полагаю, есть для него единственный способ считать себя звездой, которой бабы каждый день дают. Этому же, друзья, и посвящены все темы, обсуждаемые на альбоме. Тупость меня раздражает. А тупость просчитанная – оскорбляет».

Альтман, который всё ещё работает музыкальным журналистом, но помимо этого преподаёт на факультете гуманитарных наук в Школе визуальных искусств в Нью-Йорке, не отступил от своего, когда я спросил, не считает ли он, что тогда слишком уж жёстко наехал на австралийскую группу.

«Нет, не думаю, что я был слишком жёсток, – говорит он. – Я просто делал свою работу. И тогда, в 1976 году, их музыка именно так на меня подействовала. Так что да, я, конечно, придерживаюсь тех мыслей, что я изложил – в то время». После чего он предлагает рецензию, которую написал на *Stiff Upper Lip* для сайта MTV/VH1 в 2000 году, как пример того, что он тоже теперь на вечеринке. «Это же всё вопрос перспективы, верно?»

Некогда беспощадная по отношению к AC/DC американская пресса неохотно приняла тот факт, что группа эта тут всерьёз и надолго, и стала терпеть её присутствие. До такой степени, что даже стала расхваливать альбомы, которые по уровню как наклейка на тех произведениях, которые они так беспощадно опускали в 70-е и начале 80-х. Да, к чёрту хорошие вещи. Восхваляй дерьмо всякое: *Stiff Upper Lip*, например. Или *Black Ice*, вот ещё.

Новая рецензия Альтмана не похожа на mea culpa, раскаяние музыкального критика. Хотя, конечно, даже ему удалось подметить, что Ангус умеет немного играть на гитаре. Определённая мера презрения к AC/DC всё ж сохраняется, теперь, правда, её прячут под маской метафор о пещерных людях («остроконечные недоразвитые головки») и интеллектуальных насмешек («мужланы непреклонные»).

То, что раньше было «тупостью просчитанной», Альтман ныне переиначивает в «органический рок … две гитары/бас/барабаны, куплет-припев-куплет-припев-соло-припев-припев, визжащий вокал ведьмы-банши, глупые тексты, рок-риффы эпохи Стоунхенджа». AC/DC, постулирует он, «могут, наверное, теперь

претендовать на самую долгоиграющую сломанную пластинку в истории рок-музыки. Все их песни звучат одинаково, но – о да! – как же, чёрт возьми, хороша эта песня!»

Подобной снисходительность не заслужила когда-то «It's A Long Way To The Top», одна из самых выдающихся рок-песен всех времён, когда это было важно. Даже близко нет. Всё слишком поздно.

Как и большинство критиков, Альтман и в меньшей степени Хилберн просто не поняли, в чём ум AC/DC.

Конечно, жаль, что Ангус не записал джазовую или блюзовую пластинку.

Но AC/DC в музыкальном бизнесе не для того, чтобы рушить барьеры, хотя именно это они и делают очень хорошо – тем, что не ведутся на моду и тренды. У них – «первородное», изначальное. Для первородной музыки самое главное – цепляющие хуки и буги-ритмы. Но «первородное» – это то, с чем критики очень плохо мирятся.

Клайв Беннетт писал в 1976 году в The Times про один из концертов AC/DC в Хаммерсмит Одеон так: «Я возражаю против музыки, а не против текстов, которые просто про то же самое, что все мы бесконечно обсуждаем друг с другом со всей прямотой. Но музыка любого сорта должна, безусловно, требовать от исполнителя немного большего, чем просто способности бессмысленно чесать по инструменту до полного забвения. А именно в этом первородном состоянии AC/DC и существуют».

Ну. Хрень. Чо. За.

Тони Платт говорит: «Если ты один раз попал в этот поток, то тебе уже вряд ли захочется что-то там портить, смешивать с чем-то, рядить в другие одежды и так далее. Ты всё время будешь держаться вот этого сырого, изначального. Критики на самом деле совершенно не понимают сути AC/DC; того, что в сердцевине этой музыки».

Майк Фрейзер разделяет такое мнение.

«Сколько я знал группу, они всегда играли то, что хотели и как хотели, и никогда не волновались по поводу того, что подумают критики. Как однажды Ангус сказал мне: «Мы играем ту музыку, которую любим и хотим играть. А если фанам она нравится и они хотят её купить – это приятный бонус». Так что, я думаю, парням очень важно работать в том направлении, которое они любят. Ни на одном альбоме они не сделали ни одной песни, которая пыталась бы соответствовать моменту или какой-то модной причуде. Никаких клавишных, диско-бита, духовых секций. Когда ты покупаешь пластинку AC/DC, ты всегда знаешь, что берёшь, и я согласен с твоим утверждением: это

действительно само по себе разрушение барьеров. И я думаю, только AC/DC одни на такое способны, потому что никогда не надоедает их слушать. Кому может наскучить страсть, с которой они играют?»

Точно не сотням миллионов их фанов, как однажды заметил Ангус.

«У нас есть главная штука, которую ребятки хотят. Они хотят, чтоб их качало – и вот пожалуйста. Они хотят быть частью группы – в массе. Когда ты берёшь аккорд, многие ребята в зале тоже его как бы «играют». Они настолько с группой в этот момент, что переживают все твои эмоции. Если ты способен заставить массу реагировать как единое целое, то это просто идеальный случай. Именно этого недостаёт многим группам, посему критики не правы».

Джон Суон говорит: «Не думаю, что AC/DC могут изменить свой формат, потому что у них нет такого желания. Это – постоянно создающееся произведение. Пока моя задница смотрит в пол, AC/DC всегда будут AC/DC и никогда не станут чем-то другим».

Вот так вот всё просто на самом деле.

***

Один из тех, кто понимает суть AC/DC – журналист, автор газеты Sounds и позже биограф группы Фил Сатклифф, в 1976 году писал: «Эти ритмы бьют тебе в сердце, как молот … два Янга – как кузнецы в тёмной ночи, которые со всей силой и энергией куют нечто прекрасное и крепкое».

Есть один исключительный пассаж в «Грязных делишках» Марка Эванса, единственной автобиографии, написанной членом AC/DC, которая идеально описывает ощутимую, совершенно уникальную энергию группы. В 1976 году они приехали в Лондон после того, как играли в набитых пабах Сиднея. На тот момент они не играли месяц. Пятеро музыкантов группы – Ангус Янг, Малколм Янг, Марк Эванс, Бон Скотт и Фил Радд – рвались выступать и приземлились в Red Cow, Хаммерсмит. Бесплатный концерт в крошечном пабе, где всего лишь человек тридцать клиентов. Их скоро снесёт.

«Начали мы, – вспоминает Эванс, – С «Live Wire». В воздухе повис мой басовый рифф, потом зловещий гитарный аккорд Мала присоединился, зазвенел хай-хэт Фила, и песня просто взорвалась, когда, блин, включились Ангус и барабаны. У меня было чувство, что я взлетел – вот настолько мощно это было.

Звучало ну очень как AC/DC. Может, я странную вещь скажу, но мы ведь до того концертов не давали довольно долго и уже готовы были сделать заявление. А было такое великолепное чувство силы; не хаотически шумной, бесконтрольной, которая сплошь и рядом у групп встречается, но энергия в фирменном стиле AC/DC. Громко, чисто, глубоко, угрожающе, очень ритмично. Мы вернулись, мы палили – это при том что Бон ещё рта раскрыть не успел».

Эванс *взлетел*. Именно это и должна была по идее делать музыка AC/DC – а он её играл.

Говорит Барри Диамент, который делал мастеринг для серии переизданий их альбомов на компакт-дисках: «Я думаю, что Малколм и Ангус достигли мощи своей музыки именно через её относительную простоту. Я бы использовал слово «примитивный», но не в оскорбительном смысле, а в сугубо положительном, чтобы описать ту грубость, которую я у них слышу. Это вот что-то «нутряное», что слушатель моментально чувствует».

***

С AC/DC всё в порядке, как и с музыкой, что они делают. Они просто стали жертвами ленивых журналистов и на базовом уровне – классовых предрассудков. Музыка Янгов, в частности и рок-н-ролл вообще заслуживает того, чтобы о них говорили с придыханием – так же, как о великой живописи, литературе, архитектуре, потому что это жанр искусства, а под искусством я понимаю любое мастерство, поднятое до высокого уровня благодаря навыкам, творчеству, таланту и воображению, которое заставляет тебя чувствовать себя *живым*.

То, что это считается узколобым, недостойным серьёзной оценки только потому, что многие слушатели AC/DC носят чёрные футболки, пьют дешёвое пиво и покупают компакт-диски в «Уолл-марте», есть просто высокомерная чушь. На самом деле ни одна другая группа на Земле не принесла столько хорошей музыки на арены, стадионы, в бары, машины, стоянки, ночные клубы, стрип-клубы, спальни, гостиные и спортивные поля, как AC/DC.

Фил Джемисон (Grinspoon), который участвовал в записи благотворительной версии 2004 года песни Ванды и Янга «Evie» в пользу жертв цунами в Таиланде, говорит: «Янги упрямы. Они не лежат лежмя. Помимо того, что у них есть великие хиты, они ещё и способны выступать без всяких украшательств, без пластической хирургии, стробоскопов, дым-машин – им этого

ничего не надо. Им нужно только четыре усилителя, голос и барабанная установка. Вот за это я их и обожаю. Они не заводят никогда никакую «фанеру» или записанные партии. Нет, это настоящая рок-н-ролльная группа. Ничто, мне кажется, не перебьёт столь мощное впечатление. На меня это так влияет. Любой парень с гитарным усилителем, барабанщиком и приятелем уверен, что и у них получится. Это придумали не люди из консерватории, которые знают ноты, это – для всех и для каждого».

«Как рок-продюсер ты ищешь реакцию людей, – говорит Марк Опитц, инженер альбомов *Let There Be Rock* и *Powerage*. – Реакцию эмоциональную. Связь. Тексты песен очень важны, но главный секрет – в мелодии и ритме. Он заставляет тебя танцевать. Это выплеск энергии. От него ты в движении. Темп по большей части совпадает с сердцебиением. Он тебя не толкает, в отличие от трэш-метала. Но он интенсивен. Не то что этот дерьмовый ритм «сердечного чувства». И под «танцевать» я подразумеваю не танцы, а вообще движение. Топать, как африканец. Качаться из стороны в сторону. Головой трясти. Это вот «мужские танцы». Тестостерон! Вот это всё вместе и создаёт такой эффект. Какая химическая реакция в мозгу всё это складывает воедино? Мне трудно сказать. Но я знаю результат. Мелодия и ритм».

Тони Платт согласен с главной мыслью Опитца, но добавляет одно существенное наблюдение: музыка AC/DC пронизана юмором, радостью и светом.

«Можно много говорить о том, что она резонирует с телесными ритмами. Да, эндорфинчики разгоняет. Вроде того, как выпить бокал хорошего вина или пойти позаниматься спортом. Это прям в тебя входит и наполняет энергией. Музыка AC/DC не депрессивна. Она дарит радость. Она сама к себе не слишком серьёзно относится. Возьмите тех же Iron Maiden – мне в них всегда казалось странным, что они вот так жутко серьёзно себя преподносят – начинающим. Иногда просто невозможно от смеха удержаться. Да и фаны их тоже очень, ну просто жутко серьёзны.

А ещё есть же всякие «тёмные» хэви-метал-группы. Посмотрите, как много таких групп обвинялись в том, что из-за них какой-нибудь подросток-бедолага покончил с собой – масса случаев же таких. У этой музыки просто темень в сердце. А у AC/DC никакой темени в сердце нет вообще. Она не воспринимает себя слишком всерьёз, при этом от неё ты будешь прыгать до потолка».

Такому доводу можно доверять, но и в нём есть дырки. Никому, конечно, никогда в голову не придёт говорить, что

группа AC/DC пропагандирует насилие, но их неуклюже-фальшивое объяснение после случая Ричарда Рамиреса, убийцы, «Ночного бродяги», что песня 1980 года «Night Prowler» («Гуляющий по ночам») из альбома *Highway To Hell*, дескать, просто о парне, который ночами незаметно пробирался в спальню своей девушки, мало кого убедило. Как написал в прекрасном эссе в форме книги об альбоме *Highway To Hell* («Шоссе в ад») Джо Бономо, «Обманчивый образ Бона Скотта уводит песню, к сожалению, в недобрую область. Для группы она, мне кажется, палка о двух концах». Фан группы Рамирес, чьё имя, к сожалению, стало ассоциироваться с песней, умер естественной смертью в июне 2013 года, ожидая казни.

А вот способность братьев Янг, на которую указал мне Терри Мэннинг, раскрывает секрет успеха AC/DC и свидетельствует об уме и блестящих способностях братьев Янг: умение себя ур*е*зать.

«Я думаю, что каким-то образом – знают они сами об этом или нет, – но у них есть врождённое знание какого-то базового, самого простого ритма, присущего человеку. Что-то на уровне диафрагмы, почти примитивное. То, что идёт прямо к человеческим чувствам, вот эта эмоция «бей или беги» – они каким-то образом её прямо и вызывают. Ритм этот никогда не ускоряется чрезмерно. Слишком многие группы играют слишком быстро, слишком сочно, пытаясь сделать слишком много. Я вот никогда не слышал, чтобы AC/DC пытались сделать слишком много. Они делают только то, что *необходимо*. И это удивительный талант, который так трудно найти, но на который так часто не обращают внимания.

Для меня это как проход по альтовому барабану или гитарное соло. Если у вас альтовые барабаны звучат всю песню, то это ни о чём. Если гитарное соло – от интро до финала песни, – то оно тоже ничего не значит. Это всё превращается в мусор, который слушать невозможно. Но если у вас небольшая громкая проходочка по альтам, простая, как дробь, в нужном месте – то это усиливает эффект многократно. Это вас возбуждает. И если соло вступает только в середине или даже финале нужного фрагмента, где оно ну просто необходимо – вот тогда песня выходит на другой уровень. Так что ст*о*ит научиться всякие украшательства вешать туда, куда надо. А AC/DC в этом большие мастера».

Когда AC/DC впервые играла в Бристоле, в 1976 году, в зале Колстон-холл, даже хозяева зала испугались того, какой длительный эффект их музыка оказывает на преданных слушателей.

«У менеджеров всё в голове смешалось, потому что пассивные

обычно зрители повскакали с мест», – раздражённо написал местный критик.

***

Бон Скотт при жизни так и не получил заслуженной славы и богатств. Янги достигли гораздо большего финансового успеха. А в плане известности – такого, о чём и не мечтали и чего, возможно, даже не хотели. Успех их, как принято выражаться в разговорах про рок-звёзд, был парадоксальным. По всем параметрам музыканты AC/DC непривлекательны, кряжисты, эксцентричны и вспыльчивы, к тому же хороший вкус частенько покидал их. По каким-то причинам они одобряли или даже поддерживали создание самых худших обложек альбомов в истории рок-музыки (*Fly on the Wall, Flick of the Switch*, оригинальное издание *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*). По всем прикидкам не могли они стать такими успешными, какими стали. Но будут ещё успешнее – даже после того, как перестали играть.

Есть какое-то противоречие в их гигантском желании преуспеть и почти маниакальной закрытости. Кто-то может объяснить это комплексом неполноценности из-за скромных физических данных, скромного происхождения и недостатка нормального образования. В молодые годы Янги в основном всё время только и делали, что ругались, а всем, кто на расстоянии слышимости находился, советовали идти на хер. В публичном доступе существует всего лишь несколько фото, где они все втроём. Один из снимков сделан во время сессий *Powerage* в 1978 году шефом австралийской рекорд-компании Джоном О'Рурком, в то время музыкальным журналистом, кого в личное царство Янгов привёл барабанщик Alberts Рей Арнотт. Несколько тех снимков О'Рурка в этой книге публикуются впервые. Самая расхожая, вездесущая картинка всех троих – та, которую сделал Филип Моррис в 1976-м, и обложечное фото для оригинального издания «Янгов», сделано во время сессий альбома *Dirty Deeds*.

«Я тогда даже не осознавал значения всего этого», – говорит Моррис. – Я не видал фотографий, на которых они вместе так близко. Трудно было этого достичь».

Четыре десятка лет спустя не многое изменилось. Они совершенно недоступны для кого-либо за пределами их сверхтесного кружка доверенных людей.

В отличие от довольно дружелюбных Гиббов из Bee Gees (из них один только жив) у Янгов репутация людей резких, грубых и с терпением таким же коротким, как они сами. Джордж, который

характеризуется музыкальным партнёром Гарри Вандой как человек «крайне непостоянный» и как «гений, к которому прилагается экстремальный характер», Марком Гейблом, – это вообще затворник, который крайне редко что-то говорит прессе. Он реально настолько закрыт, что в Австралии один мужик несколько лет под него косил и обманывал легковерных промоутеров и инвесторов. Но он и сейчас принимает активное участие в делах AC/DC. Один инсайдер, пожелавший остаться неизвестным, описал его работу, как «быть кем-то вроде председателя совета директоров любой структуры и сети, чтобы максимизировать прибыль для группы и семьи Янг… у него очень проницательные бизнес-мозги».

«Джордж, конечно, держится в тени. Он не от всего прячется, конечно, но – от прошлого, – говорит Марк Опитц. Он уходит от того, что ему не нужно и уже неинтересно. Незадолго перед смертью Пита Уэллса из Rose Tattoo в 2006 году был концерт в его честь в сиднейском Enmore Theatre. Джордж собственной персоной там был, сидел в третьем ряду. Он возник как будто из ниоткуда и столь же внезапно исчез. Но вот я бы не сказал, что он затворник от того, что ему интересно, потому что голова у него прекрасно соображает, и жизнь свою он ценит чрезвычайно».

Первая встреча Гейбла с Джорджем продлилась примерно столько же, сколько пребывание этого великого человека в Enmore.

«Когда я только познакомился с Джорджем, я пришёл в восторг от него. Он был моим кумиром многие годы, – говорит он. – Хотя он маленького роста, но он – гигант в творчестве. Когда я узнал Джорджа получше, я понял, что есть у него две стороны. С одной – невероятный талант и удивительные бизнес-способности. Но с другой – кое-что, что не сразу бросается в глаза. Нечто, что я понял только теперь, когда состарился.

Помню, я как-то то ли в конце 1978, то ли в 79-м зашёл в Bondi Lifesaver (известный сиднейский клуб. – *Прим. пер.*), и там ко мне подошел юный совсем Сэм Хорсбург <племянник Янгов> и сказал: «Мой дядя Джордж там в глубине зала сидит, пойдём, поприветствуешь его». Я пошёл и обнаружил Джорджа, в руке – нечто вроде стакана со скотчем. Я в то время был стопроцентным трезвенником, так что алкоголь на меня не произвёл никакого впечатления. Но у Джорджа не только стакан в руке был – он, похоже, уже их штук двадцать принял. Когда я подходил, он, увидев меня, поднял правую руку с бокалом в приветствии, но, не успев её поднять высоко, рухнул прям на стол».

Затворник или с двадцатью стаканами в желудке, он, по словам Опитца, главный в AC/DC.

«Они – братья. Старший брат – он навсегда старший. Особенно в шотландских семьях. Они похожи на итальянцев в этом плане: семья – это всё. Когда ты бьёшься за выживание в городе Глазго, а твой папа рубит уголёк в шахте – тебя до хера сильно уважают. Женщины вкалывают по дому – моют, чистят, и всё такое, и детям не просто. Бегают по улицам. Ссорятся. И вот такие ребята приезжают сюда ради перемен, идут по улицам под этим солнцем гребаным и думают: «Вы можете поверить, что здесь такое? И такое? А эти сраные жирные австралийцы ходят и ни хера не замечают ничего этого, потому что, сука, привыкли». Как греки и итальянцы, которые выбрались сюда и тоже такие: «Ёпты. Прям не верится. Вперёд!». В жизни очень трудно решиться пойти за своей мечтой. Но именно так они поступили, потому что пришли из ничего. А когда ты приходишь из ничего, тебе хочется дойти докуда-то.

Я помню пришёл в отдел A&R («Артисты и репертуар». – *Прим. пер.*) Atlantic Records в Нью-Йорке, в то время – крупнейшую рекорд-компанию в мире, у которой в ростере (список артистов. – *Прим. пер.*) «Роллинги» и все, кто только можно, и главу этого отдела спросил: «А насколько для вас выгодны AC/DC?» А он говорит: «А ты думаешь, за счёт кого мы оплачиваем аренду в Rockefeller Plaza?»

***

Что касается младших братьев Джорджа, то их отвращение к публичности любого рода стало просто легендой.

Клинтон Уокер, написавший Highway To Hell: The Life and Death of AC/DC Legend Bon Scott («Шоссе в ад: жизнь и смерть легенды AC/DC Бона Скотта») без всякой кооперации с Янгами, разражается проклятием: «Закрытая лавочка, изначально подозрительные, почти параноики, склонные к мрачняку, практически полная противоположность открытости Бона. Вот как никто почти не может найти плохого слова для Бона, также мало кто из имевших дело с Янгами сумеет подобрать для них слово доброе… У Ангуса и Малколма удивительно узкий кругозор – они никого в расчёт не принимают вообще … замкнутость на грани паранойи. Малколм и Ангус не слишком одарённые люди в плане навыков общения».

В «Грязных делишках» Эванс тоже не слишком великодушен: «Мал и Ангус всегда были начеку, подозрительные даже, можно сказать… в них была какая-то холодность, которую я до того ни у кого не встречал. Да, именно поэтому я ими интересовался; на

самом деле, и сейчас интерес не пропал. По большей части они были замкнуты, угрюмы, сердиты, и находиться рядом с ними было не слишком весело».

Так почему же Эванс всё время выглядел столь радостным и довольным? Почти нет фото тех безмятежных дней, где бы он не улыбался или не прикалывался с Ангусом или Малколмом.

«Это была одна их сторона, – объясняет он. – Они на самом деле умеют веселиться. Этой группе присуще определённое чувство юмора. Мы тут все такие серьёзные, но боже ж мой, ты ж играешь в группе, где один мудак на авансцене одет школьником. Мы не пытались там быть каким-нибудь «Пинк Флойдом». Когда в группе был Бон, благодаря его лирике было другое настроение и отношение – лёгкость какая-то. В AC/DC тогда было иногда очень весело, но и тёмные времена, конечно, наступали.

Отношения эти были нормальные. Играть в рок-н-ролльной группе, которая так много выступает, – это в любом случае не халява. Думаю, во всех серьёзных успешных группах участники друг на друга злятся за что-то. «Роллинги», The Who, Aerosmith, Metallica – в любой группе возможны трения».

А вот президент Atlantic Records Джерри Гринберг не нашёл никаких трудностей в работе с братьями. Напротив, он считает, что они «ну вроде как типа застенчивые».

Звукоинженер Джея Зи и Джастина Тимберлейка Джимми Даглас, который начал карьеру штатным инженером в Atlantic, вспоминает их как «сердечных, отзывчивых… чертовски клёвые люди».

Это та приятная сторона их личностей, которую мало кому позволено увидеть.

Опитц вспоминает, как в 1970-м в Детройте Малколм нанёс «четыре-пять молниеносных ударов в голову» одному концертному промоутеру, который был его по росту значительно выше – они о чём-то повздорили.

«Клиенты они тяжёлые, Янги эти, – утверждает он. – Они знали, чего ждать, и не боялись этого. Ты не перечил Малколму. Парень замечательный. Без сомнений. Большого ума. Он как Джордж. У него такое убеждение – я горы сдвину, если захочу, безо всякого дерьма при этом, потому что они – ребята из рабочего класса Горбалс, так что у них жёсткость эта в крови, как у всех уроженцев Глазго».

Помимо этого, однако, Опитц отзывается о Янгах как о нормальной семье: «Я, помню, приглашён был на Рождество на их семейный праздник в Бервуде. Играл там в пинг-понг. Пиво пил во дворе, на солнышке. Барбекю делали. Всё, блин, нормально, как у всех. Просто здорово было. Помню, подумал тогда: как же

хорошо сделала эта семья то, что просто выскочило, и они всегда держатся крепко друг за друга и добились таких успехов, которые и представить себе не могли? А это было в 70-е».

Джон Суон вспоминает: «<сестра Янгов> Маргарет была для нас для всех как старшая сестра. Она обычно варила огромную кастрюлю супа и всегда следила за тем, чтоб ты поел и переночевал. Они все гораздо более семейные люди, чем это свойственно музыкантам. Большинство музыкантов тебя примут, но если ты с девушкой, а тебе одному ничего такого не обломится. <Янги> же принимали всех.

Поэтому было понятно, что не только AC/DC, но и вообще все Янги существуют в таком стиле семейного общения, который принят в городе Глазго. Там все проживают совместно. Если это твой друг – то это и *наш* друг. Идиота они домой не пригласят. Они приглашали земляков из Глазго, земляков-шотландцев или вообще кого-нибудь, кому трудно и кому Маргарет могла помочь».

Также они старались, во всяком случае на людях, не показывать никаких понтов, несмотря на своё сказочное богатство. По улицам они ходили в таком стиле gallus walk – «куриной походкой», как в городе Глазго принято: глаза вниз, руки в карманы, ссутулившись, как будто защищаясь от чего-то – и нередко их можно встретить в местной лавке, покупающих табачок и одетых в дешёвую одежду, как будто они такие простые Джоны.

Энтони О'Грейди и гитарист группы Angels Джон Брюстер состояли в частном гольф-клубе Concord в западной части Сиднея. Несколько раз они встречались с Малколмом и Джорджем для раунда. На одном из них Джордж сказал О'Грейди, что AC/DC продали вместе с *Back In Black* «10 миллионов альбомов» и стали, таким образом, самой популярной группой на свете.

«И вскоре после того как Джордж об этом поведал, Малколм на полном серьёзе спросил меня: «Это ведь очень хороший гольф-клуб, верно? Вы сколько в год платите?» Я не помню, сколько тогда абонемент стоил, назвал какую-то цифру типа полторы тысячи долларов. И он такой: «Ох, да ты *богатый*! А я-то занимаюсь на <общественном поле> Massey Park». Я просто посмотрел на него: это ведь человек, который мог купить половину Флориды со всеми её гольф-полями. Да, они очень заботились о том, чтоб не понтоваться. Очень-очень».

Суон рассказывает аналогичную историю об Ангусе, жившем в Kangaroo Point в южных пригородах Сиднея. Он ездил по округе на «Мерседесе», у которого много километров на счётчике было.

Суон, живший тогда в соседнем районе Sylvania, купил новенький «Ягуар». Суон и спросил Ангуса: «Чего ты ездишь на такой херне старой, когда можешь себе позволить любую машину?»

А он ответил: «С этой машиной всё в порядке. Ты вообще о чём? Это очень хорошая машина». Я говорю: «Ну да, блин, но ты ж богат!» А он: «Это тут вообще ни при чём. Машина моя очень хорошая. И мне она *нравится*». Им вообще не нужно было ездить на чём-то таком, что показывало бы всем, чего у них есть. И с обувью у них та же история. Они издевались надо мной за то, что я ношу крутые кроссовки – у них у самих-то тапки Dunlop по 17 баксов за пару. И тут я такой в этих мудацких башмаках за 200 долларов. И они такие: «О, поглядите, какой богач явился!»

«Они очень хорошие люди, – говорит Опитц, – но полностью закрытые от посторонних».

***

Читатели, которые желают обычную биографию Янгов, могут найти хорошее повествование истории их жизни (или попытки рассказать такую историю) в таких книгах, как «Дорога в ад» Уокера, «Грязные делишки» Эванса, AC/DC: Maximum Rock'n'Roll: The Ultimate Story Of The World's Greatest Rock-and-Roll Band («AC/DC, Максимум рок-н-ролла: полная история самой великой рок-группы мира») Маррея Энгельгарта, Vanda&Young: Inside Australia's Hit Factory («Ванда и Янг: внутри австралийской фабрики хитов») Джона Тейта, AC/DC, High Voltage Rock'n'Roll: The Ultimate Illustrated History («AC/DC, рок-н-ролл высокого напряжения: полная иллюстрированная история») Фила Сатклифа, Let There Be Rock: The Story of AC/DC («Да будет рок: история AC/DC») Сьюзан Масино и AC/DC: Hell Ain't A Bad Place To Be («AC/DC: в аду тоже неплохо») Мика Уолла. Их целая библиотека, на разных языках, разного качества – по преимуществу простая хронология событий или иллюстрированные гиды почти безо всякого – или совсем лишённые – критического взгляда (некоторые – просто журналистское лизание откровенное). Ещё меньше книг написано о собственно музыке и о том, почему она на всех так сильно действует, а в большинстве так вообще грубейшие ошибки содержатся.

Например, в книге Уолла есть фото старика в школьной форме, тусующегося с AC/DC в Лондоне в 1976 году. Снимок этот – из известной серии Дика Барнатта, в которой Ангус Янг пьёт молоко из бутылки. Загадочный этот мужчина подписан как «Фил

Карсон», одна из ключевых фигур в истории группы AC/DC – это именно он с ними контракт подписал. Это очень важная деталь, которую надо прояснить, особенно потому, что человек этот давал интервью для данной книги. Дело в том, что человек на фото – это Кен Эванс, австралиец, бывший программный директор Radio Caroline и Radio Atlanta. Он записывал интервью с AC/DC, чтобы помочь им продвинуть их музыку, и они приехали туда, чтоб вместе отпраздновать его день рождения. Когда я беседовал с ним в начале 2013 года, он мало что вспомнил про тот день, но подтвердил, что «одна встреча» у него с группой была. На следующий год Эванс ушёл из жизни.

В короткой имейл-переписке я заметил Стиви Янгу – он играл на ритм-гитаре в американской части турне 1988 года *Blow Up Your Video*, когда Малколм уволился из группы, чтобы совсем уйти в запой – что в книгах и фан-сайтах очень много неверной информации о группе. Я-де сам её жертва, потому что думал, что отец Стиви – Алекс Янг. Я об этом где-то прочитал. Он ответил: «Есть такое. Но мне нравится … мой отец – Стиви Янг, их самый старший брат». Старший Стиви Янг был первым из восьми детей в семье Янг, он родился в 1933 году. А сына Алекса, как он мне объяснил, тоже зовут Алекс, и живёт он в Гамбурге.

Такие дела. Яблочко от яблоньки. Надеюсь, я избежал ошибок.

Так что не стоит тут пересказывать всем известные факты. Заново рассказывать историю, уже сто раз поведанную, не составляет задачу этой книги. Больше не всегда лучше. Я не собираюсь надёргивать из старых журналов цитаты из вторых уст, чтобы забить чем-то страницы или топтаться на старом месте с людьми, которых уже доинтервьюировали до тошноты или с теми, у кого эти интервью в печёнках, и они ещё раз раскроют рот только под пытками. Ничего не может быть скучнее, но уже столько книг об AC/DC именно так написаны, даже милосердно краткие, вроде Why AC/DC Matters («Чем важны AC/DC») Энтони Боззы. Американский автор, говоря об Австралии, замечает, что группа «выросла там и впитала характерный синтез культур, который делает этот остров уникальным», отваживается сказать про «безумный крик юнцов из страны, основанной каторжниками» и то, что AC/DC «пришли из окопов» и что группа «не изобрела колесо – она крутила его, как охреневшая».

Ну, направление вы поняли. Даже тоненькие 160 страниц, набитые подобной болтовнёй мальчика-фаната, идут тяжело. Благонамеренный Бозза позже признал, что написал книгу в надежде, что AC/DC величайше призна*ю*т его своим официальным биографом. Такое впечатление книга и производит:

практически жития святых. Всё равно само название книги – такой вопрос, который заслуживает ответа. Боззу можно похвалить за то, что он его нащупал.

Дело в том – и здесь нужно сделать важное замечание, – что не всё, что создали AC/DC, прекрасно. На самом деле у них много откровенного второго сорта (от отдельных песен вроде «Hail Caesar», «Danger», «The Furor», «Mistress For Christmas», «Caught With Your Pants Down» и «Safe In New York City» до достойных забвения альбомов *Fly On The Wall, Blow Up Your Video* и *Ballbreaker*). Некоторые – просто глупы («Let Me Put My Love Into You», «Cover You In Oil», «Sink The Pink»). Но даже когда слова плохи или отдают дурным вкусом, музыка всё равно ухитряется звучать хорошо – риффы вас никогда не подведут.

Забавно, что у группы, которую Бон Скотт называл «альбомной», из 16 оригинальных студийных релизов, не компиляций, существующих на момент написания этой книги, слушать необходимо только четыре (*Let There Be Rock, Powerage, Highway To Hell* и *Back In Black*). Их последний великий альбом записан в 1980-м.

Как писал в книге The 10 Rules Of Rock And Roll («10 правил рок-н-ролла») австралийский музыкальный критик Роберт Фостер: «Ограничения, которые есть в любой песне AC/DC и скудная палитра, с которой они всегда работают, ранним работам придавали точность и мощь, но три десятка лет спустя это уже не столько свобода, сколько удавка».

Тони Платт согласен, что в музыке они загнали себя в угол, из которого уже не выйти: «Их самая большая сила, простота и прямота их музыки – это в то же время и их самая большая слабость, потому что ничего особо с этим не сделаешь. Куда идти? Вот если ты Дэвид Боуи, то ты можешь постоянно выдумывать себе новый образ – никто и глазом не моргнёт. Но вот если AC/DC что-то в себе изменят – они тут же потеряют всех поклонников. Возмущение миллионов будет раздаваться на многие мили вокруг».

То есть Янги, понятно, не переизобретают свой стиль на каждом новом альбоме, но это никогда и не было смыслом AC/DC. Группа использует основную палитру.

Фил Карсон, который подписал с ними контракт на лейбле Atlantic Records в 1975-м, говорит: «Я думаю, что Янги осознали, что рок-музыка должна быть движущей силой, которую нельзя слишком усложнять. У AC/DC – уникальный саунд, сердцевину которого создали братья Янг как музыканты и продюсеры».

Майк Фрейзер говорит: «Все типа говорят, ну, они никогда не изменятся. Да, но это делать трудно. <Они будут играть>

аккорды си мажор, соль мажор и до мажор – аккорда три-четыре на песню. Они играют их по-простому, но в то же время так, что звучат они мощно и захватывающе. Во многих других группах – например, Van Halen или Metallica – в разных по типу группах, что они создают *звуковой пейзаж*. Очень красивую сложную картинку. А у AC/DC только красный, белый, чёрный – и всё. Мне кажется, такое мозг впитывает лучше».

Возможно. Но есть ещё такая точка зрения, что пытаться разгадать секрет музыки AC/DC – дело тщетное.

«Я в жизни никогда не слышал группы настолько плотной, – говорит Дэвид Маллет. Никогда *нигде*. Они очень плотно играют, и тонкие нюансы ритма в этих риффах, и их сочетание – вы можете их анализировать до конца жизни и всё равно не поймёте, каким образом сыграны эти риффы. Это, безусловно за гранью понимая 99,9 процента населения».

Но, чёрт возьми, оно того стоит.

***

Чем «Крик» стал для истории искусства – напоминающий то, что было до него, но только чуть *тяжелее* – тем же стали для хард-рока альбомы группы AC/DC, выпущенные с 1977 по 1980 год. Ни одна другая группа и близко не подошла к тому, чего AC/DC добились в те четыре года, и никто так и не смог воспроизвести ярость гитар Янгов. Когда они вступают вместе – это такое бабах! – и искра, с которой начинается лесной пожар.

«Думаю, никогда не существовало гитарного дуэта лучше, – говорит Марк Эванс.

Возможно, только Guns N'Roses или Nirvana приблизились к AC/DC того периода – в плане того, что взорвали парадигму рока. Но AC/DC до сих пор в своей лиге. Они создали четыре шедевра подряд, но и в дальнейшем, в уже более скромный период, продолжали иногда выстреливать сногсшибательными треками вроде «Thunderstruck» (1990). И это если не говорить о массе неоценённых треков с «менее важных» альбомов, среди которых «Spellbound», «Nervous Shakedown», «Bedlam in Belgium», «Who Made Who», «Satellite Blues», «All Screwed Up».

Роб Райли, который с Rose Tattoo мог бы покорить Америку, но вместо этого вдохновил Guns N'Roses сделать то, что его группа разукрашенных дрянных мальчишек не смогла, говорит, что не испытывает «к парням из "акка-дакка" ничего, кроме, блин, любви и восхищения».

«Многие мои знакомые думают так: ох, да этот альбом чёртов

звучит так же, как предыдущий, и все они, на хрен, одинаково звучат. Но я такой всегда: не, вообще не о том, не поддерживаю. Я считаю, что они – просто фантастические хотя бы по той простой причине, что они всегда выдают свежее звучание. И я думаю, они великие. Обожаю “Riff Raff”, “Thunderstruck”, “Ride On” и хренову тучу всего ещё. Клёвые истории. Как “It’s A Long Way To The Top”».

Даже один из самых резких их критиков, гитарист Radio Birdman Дениз Тек, отдаёт им должное: «Думаю, что сила AC/DC заключалась в их узколобости и нежелании отклоняться от звучания, которое полюбили миллионы поклонников. Они всегда ему верны в этом вот узком коридоре возможностей. Большинство групп отклоняется от курса после пары первых альбомов, и обычно не в хорошую сторону. AC/DC никогда не выруливали из колеи.

Это не на мой вкус, но невероятный успех и влияние по всему миру невозможно переоценить. Я ценю то, что они придерживаются своих взглядов и делают то, что умеют лучше всех, даря фанам по всему миру точно то, что те хотят, удивительно долгий период времени. В этом их величие, безусловно. Разумеется, они работали очень напряжённо, чтобы добиться успеха, которого они, бесспорно, заслуживают. Они – из тех нескольких групп, благодаря которым Австралия появилась на карте как центр бескомпромиссного тяжёлого рока».

Так же и Джордж бескомпромиссно формировал музыкальную и финансовую судьбу своих братьев. Он очень рано дал ясно понять, что группа AC/DC не должна попасть в ту же ловушку, что и The Easybeats, которые в смысле сочинения песен слишком уж разбрасывались по разным стилям, теряя лицо и плохо артикулируя послание, что же они хотят сказать своей музыкой.

«Малколм и Ангус рождены для этой группы, – считает Марк Эванс. – Тут многое связано с тем, что ещё в очень маленьком возрасте они видели, через что проходит Джордж. Без The Easybeats, я думаю, никакого AC/DC бы и не было».

Как лаконично выразился Даг Талер, первый американский букинг-агент AC/DC, впоследствии менеджер Mötley Crüe и Bon Jovi: «The Easybeats были группой мирового класса, которая не достигла результатов мирового класса».

Джордж, главный гений во всей этой истории, сделал так, чтобы младшие братья не повторили всех этих ошибок, и был очень доволен, что в процессе набросил на них форстеровское «лассо».

Такова была цена будущих богатств, и все трое готовы были

заплатить её.

***

Янги не стали помогать Клинтону Уокеру в его новаторской книге о Боне Скотте, как не сотрудничали ни над одной другой, последовавшей затем, которых уже набралось с небольшую библиотеку. Я начал писать эту книгу, прекрасно зная, что и мне они никак не станут помогать. Похоже, любой, кто хочет от группы чего-то большего, чем звуковые фрагменты с далёкими от глубоких смыслов фразами, бросаемые журналам и телевидению, и пытается контактировать официальным путём, получает краткие отписки от их «телохранителей» группы, известных тем, что берегут их вообще от всего.

«Задачу ты себе придумал трудную, сам знаешь, – предупредил меня Уокер, когда я ещё даже не начал работу.

Я отправил несколько писем Фифе Риккобоно и Сэму Хорсбургу, привратникам группы в Австралии. Мне ответили. Ответ Риккобоно – ушат холодной воды, но меня, во всяком случае, попросили прислать какие-нибудь вопросы Джорджу Янгу и Гарри Ванде. Это мне ничего не дало. Как и приближение к новой студии Ванды, Flashpoint Music. Однажды я даже прошёл мимо Ванды в сиднейском Finger Wharf, но он там обедал с семьёй, и вообще это был праздничный день, так что я решил его не беспокоить.

После долгой паузы пришёл ответ Риккобоно: «Все <ваши вопросы> пересланы несколько раз, но ответа не будет. Прошу извинить, больше ничем помочь не могу… Вас в самом начале предупреждали, что шансов очень мало».

Хорсбург, главный по работе с Ангусом Янгом и Малколмом Янгом в Alberts, ответил: «Я перешлю ваш запрос с объяснением, что ваш подход <в этой книге> отличается от других, но они – Ангус, Малколм и Джордж – как правило, отклоняют запросы относительно сотрудничества для книг».

Ничего в результате не вышло. Я послал ещё запросы, но никакого ответа не получил. Чем объяснить подобный локаут?

«Когда AC/DC получили печатную прессу, они выстроили стену вокруг семьи», – так один инсайдер объяснил, почему Alberts почти параноидально уберегает группу от любого общения.

В Нью-Йорке я написал мейл в офис их менеджера Элвина Хандверкера, потом позвонил туда и объяснил, чем занимаюсь. Снова никакого ответа.

Что, кстати, не обязательно так уж плохо. Музыканты, даже лучшие из этой тусовки, не всегда умеют хорошо говорить о своей работе. Янги, хоть и умелые дельцы и вообще умные парни – пусть Ангуса и Малколма их бывший британский букинг-агент Ричард Гриффитс однажды описал как «непрошибаемых», – но не слишком, как известно, эрудированные. Они склонны материться и пускаются во все тяжкие с бухлом, девушками-группи, драками в баре и бесконечными сигаретами.

Как написал мельбурнский The Age в рецензии на биографию AC/DC Энгельгарта, Ангус и Малколм, когда не «заперты в своём знаменитом тихом доме», выражаются «грязно, с грамматическими ошибками», и вообще они – «едва ли могут быть красноречивыми комментаторами этой легенды».

«AC/DC остаются крайне закрытыми и не идут ни на какое сотрудничество, как обычно. Злящимся биографам остаётся собирать интервью из старых журналов и интервьюировать любого очевидца, который решится что-то рассказать».

Существует и противоположное мнение: музыка-де не нуждается в объяснениях. Тоже справедливое, но его-то я и попытался опровергнуть. Но написать эту книгу было в два раза труднее ещё и потому, что многие из тех, кто имел или имеет отношение к «Вселенной AC/DC», помимо Янгов, покинули этот мир, не дают интервью, не отвечают на запросы, избегают контакта, считают, что им нечего сказать или вообще не хотят никому ничего рассказывать. Я попытался формальным путём получить согласие на интервью с тремя членами группы, не Янгами, через Хандверкера, но и тут ничего не добился. Попытался зайти с чёрного хода – напечатал письмо, которое Брайану Джонсу вручил один мой друг в Барселоне. Письмо надо было именно распечатать, потому что иначе он не прочитает. Снова никакого результата. Как мой разочарованный друг меня предупреждал ранее: «Если он этого не сделает, значит, это – вопрос Янгов».

Вопрос Янгов. Мне стало совершенно ясно, что не все, кто работал с Янгами, хотят говорить о них – по разным причинам. Даже члены группы.

Что касается живущего в Швейцарии Роберта Джона «Матта» Ланжа, великого мыслителя, ответственного за мегаплатиновый успех Шенайи Туэйн, Foreigner, AC/DC, Def Leppard, The Cars и Maroon 5, то к нему бесполезно обращаться, если верить его друзьям Терри Мэннингу и Тони Платту. Как Гус Хиддинк, известный голландский футбольный тренер, Ланж избрал совершенно определённую стратегию общения с прессой: ничего не говорить, нагонять мистику и набивать цену. И это приносит

дивиденды. Он стоит сотни миллионов долларов. И тем не менее продюсер альбомов *Highway To Hell, Back In Black* и *For Those About To Rock* в истории Янгов – фигура, которую обходят молчанием. Они бы, наверное, предпочли, чтоб вы ничего о нём не знали, а он – ключевая фигура в развитии их саунда, успеха и богатства. Факт в том, что AC/DC всё-таки развивали свой саунд. Они не были статичны с самого начала.

«Ничего не выйдет, уверяю тебя, – рассмеялся Мэннинг, услышав от меня, что я хочу взять интервью у Матта Ланжа. Но я рискнул и послал Мэннингу несколько вопросов, чтоб он переслал их Ланжу.

Несколько недель спустя Мэннинг вышел на связь со мной.

«Я абсолютно точно знаю, что на первые три вопроса он отвечать не будет, но, может быть, получится добыть комментарий на остальные, до последнего; на последний, возможно, тоже. Дадим тебе знать, когда. И если».

Первые три – это как раз о работе в студии с AC/DC. Шли месяцы. Ответа не было.

«Как я и подозревал, – в конце концов сообщил мне Мэннинг, – он предпочёл не в личной беседе не отвечать ни на один вопрос».

***

Правда, к счастью, я побеседовал с пятью звукорежиссёрами, которые делали лучшие альбомы AC/DC, близко с ними работали и, возможно, лучше них знают саунд группы только Матт Ланж и сам Джордж Янг. Это Марк Опитц (*Let There Be Rock, Powerage*), Тони Платт (*Highway To Hell, Back In Black, Flick Of The Switch, Let There Be Rock: The Movie – Live In Paris*), Джимми Даглас (*Live From The Atlantic Studios*) и Майк Фрейзер (*The Razor's Edge, Ballbreaker, Stiff Upper Lip, Black Ice, Backtracks, Family Jewels, Iron Man 2, Rock Or Bust*). Я никогда не забуду их чувство юмора, глубокие познания в технике и музыке и хорошее отношение ко мне в течение всего моего донкихотского проекта.

Очень важной информацией поделились: иконы The Easybeats Стиви Райт и Гордон «Сноуи» Флит; рок-продюсеры Терри Мэннинг, Шел Талми, Ким Фоули и Рей Сингер; инженер мастеринга AC/DC Барри Диамент; первый вокалист AC/DC Дейв Эванс; сессионный барабанщик AC/DC, Marcus Hook Band и Стиви Райта Джон Прауд; сессионный барабанщик AC/DC и Стиви Райта Тони Курренти; басист AC/DC Марк Эванс; менеджеры AC/DC Дэвид Кребс, Стив Лебер, Йен Джеффри, Майкл Браунинг, Седрик

Кушнер и Стюарт Янг; австралийские рок-музыканты Роб Райли, Бернард Фаннинг, Джоэл О'Киф, Тим Гейз, Крис Масуак, Фил Джемисон, Аллан Фрайер, Джон Суон, Марк Гейбл, Джо Матера, Дениз Тек и покойный Мандавуй Юнупингу; рок-журналисты Билли Альтман, Роберт Хилберн и Энтони О'Грейди; рок-фотографы Лиса Таннер, Дик Барнатт и Филип Моррис; организаторы рок-концертов Сидни Драшин, Джек Орбин и Марк Поуп; барабанщик групп The Cult, Guns N'Roses и Velvet Revolver Мэтт Сорум; вокалист группы Back Street Crawler Терри Слессер; Джон Уилер из группы Hayseed Dixie; фронтмен и басист группы Dropkick Murphys Кен Кейси; вокалист и гитарист группы Rhino Bucket Джордж Доливо; менеджеры рекорд-компании Фил Карсон, Крис Гилби, Джон О'Рурк и Дерек Шульман; и более всех – неутомимый Джерри Гринберг: на определённом этапе в 1970-е он, бесспорно, был самым влиятельным человеком в музыке в качестве президента Atlantic Records.

Гринберг особенно щедро тратил на меня своё время и делился своим «чёрным списком» и даже после нескольких телефонных звонков из Сиднея и Нью-Йорка, приложил все усилия, чтобы встретиться со мной в баре лос-анджелесского отеля Beverly Wilshire. Сейчас Гринберг организует турне трибьютных групп старых «атлантиковских» артистов – ABBA, AC/DC, Led Zeppelin и The Rolling Stones. Это растущая индустрия. Через него я получил привилегию прикоснуться к части истории AC/DC, которая до сих пор была полностью закрыта от чужих, и почти ничто из неё не рассказывалось. Я ему обязан.

Насколько я знаю, это первая книга, в которой и Лебер, и Кребс из ныне несуществующей, но мощной Contemporary Communications Corporation (также известной как «Лебер-Кребс»), вместе рассказывают об AC/DC; первая, в которой есть комментарий Джейк Берри, продакшен-менеджера AC/DC в 1980-е, относительно событий, последовавших сразу после смерти Бона Скотта; также первая, в которой комментарий дали Седрик Кушнер, Джерри Гринберг и целый ряд важных сотрудников Atlantic: Стив Лидс, Ларри Ясгар, Ник Мариа, Дэвид Глю, Джим Делеант, Марио Медиоус и Джуди Либоу. Ради смены перспективы я поговорил с американским героем, отмеченным боевыми наградами Майком Дюрантом, чьё невероятное спасение в Сомали в 1993 году (с небольшой помощью AC/DC) составило часть истории в фильме «Чёрный ястреб», и с австралийским военным фотографом Эшли Гилбертсоном, который был на суше с американскими войсками в 2004-м, когда «Hell's Bells» сотрясали ночь и глушили иракских повстанцев.

В истории AC/DC много пробелов – они есть во всех книгах,

написанных ранее, так что даже я, который не собирался писать жизнеописание группы, всё же решил, что некоторых биографических данных не избежать, и им требуется объяснение. Необходимо было добавить ряд деталей, исправить ошибки, показать на некоторые расхожие истории, где в них неправда, и что надо проверить, а также рассказать о невоспетых героях, которые заслуживают уважения и признание заслуг: радиоперсоны Холгер Брокманн, Билл Бартлетт и Тони Берардини; дизайнер Джерард Уэрта (тот самый, кто придумал логотип AC/DC, но не получил ни доллара с продаж мерчандайзинга, на котором напечатан шедевр его графики); покойный старший вице-президент Atlantic Records Майкл Кленфнер (о том, как он расстроился, узнав об увольнении, много мне рассказывала его вдова Кэрол Кленфнер); никем не замеченные сессионные барабанщики Прауд и Курренти; Даг Талер, который, как выяснилось из его собственного признания и свидетельствам других людей, очень сильно потрудился, чтобы свести Янгов с Маттом Ланжем, создав таким образом профессиональный союз, который изменил рок-историю и принёс всем, участвовавшим в создании *Back In Black* неслыханные богатства.

***

Особенно захватывающе интересна линия, связанная с Atlantic Records, первым американским лейблом группы. Atlantic со штаб-квартирой в Нью-Йорке часто беспочвенно обвиняют, сами Янги в том числе, но бесспорный факт – именно Atlantic сделал эту группу. При том, что они действительно наделали массу ошибок. Но без этого лейбла и никому не известных усилий людей, работавших там, AC/DC вполне могли закончить, как Rose Tattoo: группа, которая могла и должна была состояться, но у неё мало что получилось.

Эта тема, по моему мнению, как раз та, на которую ранее не обращали внимания, рассказывая историю AC/DC целиком или частично. Успех Янги достигли не одни и не в изоляции. Самой по себе их музыки и коллективного драйва не было бы достаточно. Требовалась настоящая хорошая поддержка, видение и отдельные таланты сонма забытых и непризнанных – людей, которые видели в группе нечто, чего никто больше не замечал. Не всем AC/DC отплатили за веру и преданность.

Когда я встрелился с Дэвидом Кребсом в забегаловке в Манхэттене, Верхнем Ист-Сайде, на нём был тёмно-синий шарф,

тёмно-синяя спортивная куртка и бейсболка New York Yankees. На пике карьеры Кребс занимался группами Scorpions, AC/DC, Aerosmith, Def Leppard и Тедом Ньюджентом. Немного настороженный насчёт этого интервью, понимающий, что я записываю его на диктофон (минут двадцать спустя он попросил прекратить запись), он сказал, что быть менеджером группы – это как в фильме Акиры Куросавы «Расёмон», где четверо свидетелей изнасилования и убийства дают разные показания, которые противоречат друг другу. Не важно, что за книга будет написана, сказал он мне, всё равно найдутся те, кто видел те же самые события в совершенно ином свете. Не было никакой правды, никакой правдивой истории AC/DC, а есть просто много разных версий, так что-де и мне пробовать не стоит.

Несколько дней спустя я вышел на пробежку в Центральный парк – в ушах айпод с *Back In Black*. Оделся я почему-то легко, совсем не по погоде, уже даже снежок повалил, так что я срезал до 96-й улицы, чтоб укрыться в метро. Там я и столкнулся с Кребсом, который просто шёл по улице. Он просто обалдел: «Мы с тобой прожили в одном квартале Нью-Йорка 20 лет и никогда не встречались. Как это?»

Янгов Кребс не видел три десятка лет.

***

При всём при том, что AC/DC придерживаются своего имиджа паб-группы, никогда не приглашают бэк-вокалистов, симфонические оркестры, не используют сэмплы и не выпускают сборники «лучших хитов» и пишут гимны против жадности («Money Made» на *Black Ice* и довольно никакая «Money Talks» из *The Razor's Edge*, прорвавшаяся в топ-30 горячей сотни журнала Billboard – прям исключительный подвиг для коллектива, который никогда не считал себя «сингловой группой»), но в реальности у них в собственности и на контроле один из самых доходных брендов в мире, бренд уровня Nike и Coca-Cola.

У них эксклюзивные сделки с Wal-Mart. Они лицензируют свои песни для компаний – производителей компьютерных игр, приложений iOS и спортивных франшиз. Они переиздают свои альбомы в ремастированном виде – сказать по правде, обновлённые они звучат ничем не лучше прежних. Но какая вообще разница, коль скоро бэк-каталог AC/DC продаётся круче, чем The Beatles? 19 ноября 2012 года они наконец начали продавать свои альбомы в iTunes (добавив специальные «бокс-сеты» только для iTunes: The Collection и The Complete Collection),

а раньше они это отказывались делать. (Точно так же они отказались участвовать в благотворительном фестивале Live Aid в 1985 году в частности и вообще в больших благотворительных акциях, но в 2003 году согласились играть на концерте в Торонто в помощь борьбы с эпидемией атипичной пневмонии.) Да, это был такой переход на сторону противника – и он вернулся сторицей. Неделю спустя *Highway To Hell* и *Back In Black* вернулись – более чем три десятка лет спустя после оригинального релиза! – в британский топ-40 синглов.

Этот ход многих сильно удивил, но других вообще не впечатлил. Энтони О'Грейди, например, не будет слушать AC/DC ни на чём, кроме винила.

«AC/DC созданы только для винила. Потому что винил даёт бас, – говорит он с печалью в глазах. – Они в своё время заходили в магазины и переставляли пластинки на полках – чтоб их в первом ряду были».

Безусловно, скоро придёт момент, когда они уступят хип-хоп-артистам и станут лицензировать свою музыку. Это ведь оживляет продажи бэк-каталога. Это привлекает новое поколение, создаёт новый рынок. Музыку AC/DC вполне легальным путём хотели использовать группы Public Enemy и Beastie Boys, но их послали подальше. А вот Джимми Даглас удивляется тому, что AC/DC никак не смирятся с неизбежным.

«Нет сомнения, что хороший сэмпл – это высшая форма лести, – считает он. – Это новая форма искусства. Вот так».

На сцене они устанавливают колокола, пушки, статуи Ангуса и надувных толстых тёток. Они переиздают сборники лучших хитов, замаскированные под бокс-сеты и саундтреки. В компиляцию *Iron Man 2* компания Paramount Pictures включила 15 песен AC/DC.

Но О'Грейди не считает, что они продались: «Они всегда очень чутки были к *контексту*. Поэтому для Iron Man они треки продадут, потому что их аудитории частично совпадают. А вот для использования в кино в ироничном контексте они свои песни не отдадут никогда. Так, если, скажем, Вуди Аллен к ним обратится с подобным предложением, они даже на его письмо не ответят, я полагаю».

***

Зайдите на eBay, наберите AC/DC в поиске, и выпадет вам целый ряд товаров с брендом группы: от светящихся рожек чёрта до детских слюнявчиков. У AC/DC есть сорта вин – и красных, и

белых. Существует немецкое пиво под их брендом, причём на каждой банке – «индивидуальный код, с помощью которого можно получить фанатский сувенир или поучаствовать в розыгрыше призов». (Компания-производитель пива выпустила вдогонку энергетический напиток High Voltage.) У них своя линия обуви Converse Chuck Taylors, игра «Монополия» и наушники хай-энд-класса. Их недавний тур собрал $450 миллионов – таким образом AC/DC считаются второй в истории группой по заработкам с концертов, уступая только The Rolling Stones. В 2011-м они стали первыми музыкантами, которые попали в список «200 самых богатых» австралийского журнала BRW. В 2013 году тот же журнал поставил их на 48-е место в списке самых богатых семей в Австралии благодаря доходу за предыдущий год, который оценили в $255 млн. Причём они – единственные деятели сферы развлечений в этом списке.

Братья Янг гордятся своей философией «никакой фигни», в реальности возникает резкий диссонанс с этим и тем, что они делают и какие мешки денег загребают. Похоже на то, как ZZ Top и Aerosmith выросли из отвязных грубых новичков 1970-х в коммерческих монстров в последующие десятилетия, но то, что AC/DC стали стадионной командой, по мнению Тони Платта, показывает их характер.

«Это и есть сила парней, – говорит он. – Они реагировали на изменения музыкального рынка. Публика очень хотела громкости и кача, и всё больше и больше, а они, будучи хорошими и восприимчивыми артистами, воспользовались этим желанием по полной».

Фил Карсон, который за свою карьеру несколько раз ставил на карту всё ради них, не завидует их успеху, даже если он стоил некоторых хороших отношений: «AC/DC установили настоящий контакт со своими фанами, а для Янгов всегда самым главным были интересы фанов. Именно поэтому они не повышали цены на билеты, тогда как группы их уровня уже задирали их всё выше и выше. Если говорить о музыке, то они нашли отлично работающую формулу и направили всю свою творческую энергию только в это русло. Они проходили через сложные периоды альбомов *Flick Of The Switch* и *Fly On The Wall*, но в конце концов выходили ещё сильнее и лучше».

***

Но – оставляя за собой кровавый след.

Посмотрите, как Янги «сливали» музыкантов группы,

продюсеров, звукоинженеров, менеджеров и вообще всех, с кем что-то не сложилось по тем или иным причинам. Это Дейв Эванс, Марк Эванс, Матт Ланж, Фил Радд (по слухам, впервые он ушёл из-за какого-то личного спора с Малколмом во время записи *Flick Of The Switch*), Крис Слейд, Майкл Браунинг, Йен Джеффри, Питер Менш, Стив Лебер, Дэвид Кребс и ещё целая толпа народу, включая маленькую армию забытых барабанщиков и басистов, с которым играли ещё в начале карьеры в Австралии. Такие имена как Колин Бёрджесс, Питер Клак, Ларри Ван Кридт, Рон Карпентер, Пол Маттерс, Рассел Коулман, Роб Бейли, Ноэл Тейлор и покойный Нил Смит в истории AC/DC – только в сносках или в фактах. Когда Смит скончался в апреле 2013 года, то не удостоился даже упоминания на официальном сайте группы (30 миллионов лайков на «Фейсбуке» на момент написания этой главы, и количество их всё прибавляется).

«Подсчёт убитых» не всегда в пользу братьев. Уход из их рядов Менша, который был их менеджером на пике славы, и Ланжа, лучшего продюсера, с которым эта группа когда-либо работала, обернулись коммерческим и творческим упадком на многие годы.

Меня поражает то, как AC/DC постоянно трезвонят, сколько они делают для фанов, потому что фаны, дескать, в отличие от музыкантов группы, менеджеров и журналистов не хамят и не возражают. «Нет» не говорят. Не задают неудобных вопросов. Хавают любую искусственную шумиху. Покупают мерч. Не ставят под сомнение авторитет Янгов. Это вообще смешно: AC/DC также гостеприимны, как монгольская юрта. Как пишет Мик Уолл в своей книге, «смысл AC/DC» заключается в том, что они «не столько музыкальный коллектив, сколько клан». Но при этом когда режиссёр-американец по имени Кёрт Скуайерс, горячий поклонник AC/DC, решил снять о них совершенно фанатский фильм, со всей любовью, – они не захотели сотрудничать. И в этой игре есть некое врождённое неустранимое противоречие. На момент написания этой книги сей документальный фильм, который делался несколько лет, всё ещё не выпущен. Скуайерс и его партнёр, Грег Фергюсон, надеются на партнёрство с менеджментом AC/DC и на благословение группы для проката картины по всему миру.

Дейв Эванс рисует картину полнейшей замкнутости: «Янги всегда были плотной связкой. Помню, Джордж мне рассказал, что в The Easybeats они на бумаге были миллионерами, а в действительности оказались банкротами, потому что менеджеры их обворовали. Братья сомкнули ряды и никого из нас никогда не допускали на собрания, которые довольно часто проходили. Нам,

музыкантам, это совсем не нравилось».

Энтони О'Грейди, который принимал участие в домашнем хоровом пении Янгов в их доме в Бервуде, что он сам описал как «ситуация реально в стиле <старой песни> «Knees Up Mother Brown», также разделяет эту точку зрения: «Полагаю, что группа – представители клана Янгов. Думаю, что никаких сомнений нет в том, что AC/DC – передовой отряд клана Янгов, Малколм – генерал, Ангус – ударное орудие, и всё вокруг них организовано».

Он это видел вблизи – в определённый момент его попросили покинуть помещение и посидеть в машине вместе с Боном Скоттом. Так они сидели и «слушали, как по крыше колотит дождь», а в доме в это время обсуждались дела группы вместе с тогдашним менеджером Майклом Браунингом. О'Грейди усадил пьяного в дрова Скотта вертикально и хлопал его по спине – легендарный фронтмен группы AC/DC просто вдруг стал издавать такие звуки, как будто подавился. (Вот если б только О'Грейди оказался б рядом со Скоттом в том Renault 5 в Южном Лондоне в 1980 году.)

Эта семья глубоко впитала правила злых улиц Глазго и борьбу протестантов и католиков. Группа, которая поначалу выступала в барах для работяг перед толпой «крутых», с самого начала привлекала эту уличную стихию и аудиторию рабочего класса.

Джон Суон, который, когда познакомился с Джорджем, жил в иммигрантском хостеле в Аделаиде и видел The Easybeats, когда те проезжали город, объясняет менталитет жителей Глазго: «У меня та же философия, что у них: если ты дурака валяешь со мной или с моими, то получишь обратку. Неважно когда. Я тебя достану. Ты меня побил сегодня – я вернусь завтра. В Глазго ещё поколения до нас так жили и нас так воспитывали. Так что в новую страну ты это отношение привозишь и стараешься ему не изменять. В Австралии обычно парень, который играет в группе – из нормальной крепкой семьи, где разумные родители, которые не считают, что вот если один католик, другой протестант, то они должны поубивать друг друга на фиг. Вот если ты херню какую-то сделал кому из нашей семьи, то в обратку получишь – мало не покажется».

Другой глазгианец, Дерек Шульман, поразился, узнав, насколько существенный голос был у Джордж в принятии решений группы. Шульман играл в своей группе Gentle Giant с братьями Филом и Рэем, а потом стал шефом рекорд-компании, которая раскрутила в Америке коммерческого стадионного монстра под названием Bon Jovi.

«Когда я работал с парнями, я понял, что братские связи у

них очень прочны, – говорит он. – Играя в группе с моими братьями я понял, что эта «связка» требует доверия всех трёх братьев. Я сам родился в Шотландии, так что я инстинктивно чувствовал, где, как, когда, зачем и почему братья Янг держат дистанцию – также вели себя братья Шульман. Вот эта вот клановость – она, по сути, отчасти шотландская замкнутость, отчасти братская закрытость».

Тем не менее эта клановая преданность не помешала Ангусу и Малколму «слить» Джорджа как продюсера после того, как альбом *Powerage* плохо пошёл, пусть даже сам Джордж дал им на это благословение. Пока он продолжал дёргать за ниточки за сценой, это был компромисс, с которым все сжились. Они или прагматики, или их не существует.

***

Но всё это несущественные интриги. Пусть ими занимаются биографы или автор, который напишет официальную авторизованную биографию Янгов – она всё равно рано или поздно появится. У этой книги нет такой задачи. Их личная и семейная жизнь – их личное дело, пусть даже находятся журналисты, нарушающие их «прайвеси». Эта книга – о силе их музыки и о том, как создавался колосс под названием AC/DC. Это высокая оценка трёх братьев, чей путь в составе двух величайших рок-групп, которые когда-либо породила Австралия, подходит к неизбежному финалу, поскольку в апреле 2014 года на странице AC/DC в «Фейсбуке» и на сайте группы появилось объявление, что Малколм «на время уходит из группы из-за плохого состояния здоровья». Несколько месяцев спустя оказалось, что не на время – навсегда. Его прогрессирующая деменция, однако, не остановила AC/DC. Потом вышел новый альбом *Rock Or Bust*, появился новый гитарист Стиви Янг и очередной мировой тур, в котором из группы внезапно ушли Фил Радд, Брайан Джонсон и Клифф Уильямс, что показало – в истории этой замечательной группы многое ещё впереди.

Пока Ангус желает продолжать, музыка будет жить.

1. The Easybeats *«Good Times» (1968)*

Понадобилось подростковое вампирское кино и почти два десятка лет для того, чтобы «Good Times», мощная, приправленная маракасами песня The Easybeats из альбома 1968 года *Vigil* попала в чарты. В Австралии она заняла второе место, в Великобритании – 18-е, а в Штатах – 47-е. До того единственной песней этой группы, попавшей в топ-50 на всех этих трёх рынках, оставалась «Friday On My Mind», причём попала в то время, когда и хотели: в 1967-м, не в 1987-м.

В музыкальном бизнесе никакой разумный расчёт не работает, и The Easybeats – тому подтверждение. Фильм, о котором идёт речь – это The Lost Boys («Пропащие ребята») режиссёра Джоэла Шумахера с Кифером Сазерлендом в главной роли, и, наверное, самое лучшее в нём – это вот та самая австралийская песня, которую исполнили дуэтом Джимми Барнс (бывший вокалист паб-гигантов Cold Chisel) и ныне покойный Майкл Хатченс из INXS (играют пять членов этой группы).

INXS, в которую тоже входят братья – талантливые Эндрю, Джон и Тим Фаррисы, – уже прокладывали себе путь на стадионы после выхода в 1987 году мегаплатинового альбома *Kick*, а Барнс очень сильно старался сделать то же самое с помощью своего сольного альбома-эпонима *Jimmy Barnes*, раскручиваемого на радио – переизданной версией альбома *For The Working Class Man*, который поднялся в Австралии на первое место.

Но в отличие от INXS «взорвать» американский рынок у Барнса не получилось. Однако теперь у крикуна-глазгианца в кармане был случайный американский суперхит. То, что эта песня будет хитом, никто из тех, кто участвовал в её записи, не предполагал. Изначально кавер на «Good Times» задумывался для продвижения Australia Made – убыточной, исключительно австралийской серии концертов, придуманной менеджером Барнса Марком Поупом и менеджером INXS Крисом Мёрфи с целью показать: местный фестиваль с местными группами может конкурировать по количеству мест с большими международными турне.

Всё изменилось, когда в деле принял участие самолично Ахмет Эртегун – так же, как он поступил в конце 1970-х в случае с AC/DC. Тогда Ахмет – со старшим братом Несухи они, интеллигентные американские турки, основатели Atlantic Records – несколько запоздало взял в свои руки группу AC/DC – причём

даже после того, как второй американский альбом команды «Dirty Deeds Done Cheap» был отвергнут отделом артистов и репертуара (A&R) его собственного лейбла.

В феврале 1987 года Эртегун совершенно случайно услыхал кавер INXS-Барнса – и был ошеломлён. «Таких рок-записей сейчас уже больше не делают, – сказал он. Посему «смягчённый» американский радио-френдли-ремикс поставили на саундтрек «Пропащих ребят», и он продался тиражом в пару миллионов.

Песня «Good Times» – умнейший выбор Поупа и Мёрфи. Эта мощная песня с прямой бочкой 4/4, которая заставляла Барнса потеть и плеваться, в то же время совершила некое чудо. В ней обычно женственный, манерный Хатченс превратился в такого мужлана за микрофоном, как будто в него вселился дух Джима Моррисона или Бона Скотта. Марк Опитц, продюсировавший сингл, тоже заметил некоторое сходство с бывшим фронтменом AC/DC, на тот момент уже семь лет как умершим: «Как и Бон, Майкл был настоящим цыганом. Певец в группе, который не обязательно похож на остальных членов группы».

Но помимо двух прекрасных певцов на пике формы и помимо неплохой, мягко говоря, аккомпанирующей группы, настоящей звездой стал гитарный рифф. Он казался каким-то знакомым, почти AC/DC-образным. По определённым причинам авторство указано какое-то туманное. И эта переделка забытой песни группы The Easybeats стала первой композицией, благодаря которой почти всё поколение MTV по обе стороны Тихого океана впервые услышало что-то сочинённое Джорджем Янгом, этим Джор-Элом AC/DC.

***

Выпущенная синглом в 1968 году с названием, изменённым для американского рынка на «Have A Good Time» (за год до того её записал в студии и спродюсировал англичанин Глин Джонс), «Good Times» сгинула без следа. Австралийцам получить дозу чартового успеха не помогли даже участвовавшие в записи Стив Марриотт (Small Faces), спевший бэк-вокал, или сессионный пианист Rolling Stones Ники Хопкинс. Порции любви в Штатах эта песня удостоилась только в виде мрачного, но качающего, приправленного органом «кавера», который сделала до того невинная и неразвращённая группа сестёр-мормонов из Юты The Clingers, которые явно старались составить конкуренцию группе The Osmonds. Желая сделать свой образ круче и привлекательнее, они привлекли продюсеров Майкла Ллойда и Кима Фоули и

выпустили свою версию песни под её американским названием.

«Мы с Майклом нашли её на одном альбоме The Easybeats, – говорит Фоули, заслуженный автор песен (для Kiss, Элиса Купера и Уоррена Зевона и др.), создатель, менеджер и продюсер самой великой женской рок-группы в истории The Runaways и который направлял Guns N'Roses до того, как те взорвали рок-сцену в 1987 году. – Мы включили группе The Clingers эту песню. Они её разучили, а мы её записали».

The Easybeats, как и многие другие группы, оказались слишком уж впереди своего времени. Вал кавер-версий песни – их уже примерно 40, и число растёт – пошёл значительно позже. К 1970-му, когда они распались, их самых главным хитом и их же грузом была «Friday On My Mind».

«В оригинальной версии The Easybeats, что особенно приятно – это высокий бэк-вокал, – говорит Марк Опитц. Так случайно совпало, что Марриотт находился в соседней студии. А ещё школьником по радио услыхал песню «She's So Fine» группы The Easybeats, подумал тогда: ёлки, что это? Это же круто, это просто блеск! Меня она снесла просто».

Даг Талер, клавишник и гитарист у Ронни Джеймса Дио и The Prophets, впоследствии первый американский букинг-агент AC/DC, услышал «Good Times» в 1967 году, когда выступал в одном концерте с The Easybeats на севере штата Нью-Йорк в шоу Gene Pitney Cavalcade of Stars. Талер попробовал сыграть эту песню Янга/Ванды, но не сумел добиться нужного свинга.

«Она качала по-настоящему, – говорит он. – Я подумал, что вообще-то довольно забавно: 20 лет назад The Easybeats играли эту вещь каждый вечер в туре, а теперь кто-то с ней попал в хит-парад, наконец-то».

Ныне «отравленная» молодёжь в Австралии, Англии и Америке блевала на лужайках, лестницах и в песчаных дюнах, пока песня сотрясала стены домов, где проходили вечеринки, и доносилась из машин, припаркованных в местах для свиданий. «Good Times» полностью соответствовала своему названию: песня, которую ставишь в пятницу или субботу вечером, чтоб разогреться перед поездкой в город. Беззастенчивая песня для бухания и секса: именно такой она и задумывалась в 1968-м.

Но она не смогла оживить испорченную карьеру The Easybeats. Ходили слухи, что наркотики – героин, не что-нибудь, – употребляемые одним членом группы (не певцом Стиви Райтом), и развалили коллектив. Это, а также неспособность группы написать второй хит калибра «Friday On My Mind» и то, что, несмотря на всю свою популярность, они еле сводили концы с концами, сильно ранило Джорджа. Он шёпотом проклинал

менеджеров и мошенников из рекорд-компании, таскался по Лондону, играя и записываясь с Гарри Вандой и старшим братом Алексом, и в 1973 году вернулся в Сидней – после «четырёхлетней лихорадки» творчества, которое два прыщавых младших брата впитали клетками. Тут и зародились AC/DC.

Некоторые лучшие работы «лихорадки», как он сам называл этот период, можно найти на альбоме *Marcus Hook Roll Band – Tales Of Old Grand-Daddy* 1973 года. Альбом этот начали делать в Лондоне с Алексом, а закончили в Сиднее с помощью Малколма и Ангуса. Песни «Quick Reaction» и «Natural Man» – это просто саунд AC/DC. Особенно «Natural Man», чья басовая партия и пауэр-аккорды нота в ноту воспроизведены два года спустя на «Live Wire» из *T.N.T.*

Мартин Сёрф, автор рецензии на «Natural Man» для лос-анджелесского журнала Phonograph Record Magazine в 1973 году, когда эта запись была ещё импортом английского лейбла Regal Zonophone, идеально описал её как естественную эволюцию от «Good Times». Он же увидел начало революции, не замеченной никем, даже толпой рекорд-компаний США, которые не знали, что делать с этим Маркусом Хуком.

«Если вы можете себе представить, как звучали бы The Easybeats четыре года спустя, если бы не распались, вы поймёте “Natural Man”, – рассуждал он. – Малый барабан разрывает динамики. Лирика – протестная. Ритм заставляет плясать. Битловские гармонии. А рифф – блестящий, как у The Hollies в “Long Cool Woman” или у The Grass Roots в “Heaven Knows”. А хук – ну, я теперь понимаю, почему группа так называется».

Совпадение: Маркус Хук – это город близ Филадельфии.

Как заявил в книге «Ванда и Янг: внутри австралийской фабрики хитов» Джон Тейт, «этот альбом – чистый пауэр-рок, прототип фирменного саунда AC/DC».

***

В книге «Чем важны AC/DC» Энтони Бозза пишет, что ничто в каталоге The Easybeats не «достигает музыкальности «Friday On My Mind». Это их самый новаторский трек и единственный, о котором стоит упоминать в разговоре об AC/DC». Это совсем неправильно и, кроме того, показывает, насколько плохо некоторые американские критики знают The Easybeats, вторую самую важную австралийскую рок-группу в истории после AC/DC.

Неправильно потому, что другие три песни – «Sorry» (1966)? «Good Times» (1968) и особенно «St Louis» (1969) – задали тон и

протоптали дорожку музыке AC/DC. Во всех них в ритм-гитаре Джорджа, в этом бешеном чёсе по струнам, слышится AC/DC. И те же самые риффы, что стали фирменными у Малколма Янга и вообще основой всего, что сделали AC/DC.

Австралийский музыкальный сайт Milesago описывает «убойный хук» в «Sorry» как пример «новаторской (и всеми копируемой) гитарной техники Джорджа, в которой он скребёт медиатором по приглушённым струнам, чтобы создать захватывающий перкуссионный эффект», а «St Louis», последний сингл The Easybeats, который к тому же пробрался в горячую сотню Billboard в США, есть «указательный знак – в какую сторону пойдут AC/DC несколько лет спустя».

«Меня разозлило, что сингл не имел успеха в чартах, – говорит продюсер песни Рей Сингер.

Рифф «St Louis», реальный спутник «Good Times», оказался столь заразительным, что заинтересовал создателя лейбла Motown Берри Горди.

«На следующий год я отправился в Штаты с моим тогдашним бизнес-партнёром <будущим менеджером Марка Болана и дуэта Wham!> Саймоном Напьер-Беллом. Нас пригласили посетить Motown, который тогда ещё располагался в Детройте, и там познакомили с Берри, который только что открыл дочерний лейбл под названием Rare Earth Records – для выпуска белой рок-музыки. Для совершенно «чёрного» лейбла вроде Motown такой шаг – нечто замечательное. И вот одним из первых их релизов и стал «St Louis»».

Стиви Райт, который какое-то время жил вместе с Янгами, вспоминает, что на Бёрли Стрит, 4, творческие люди роились, как пчёлы в улье.

«Помню, увидя, как занимается на гитаре Ангус, я сказал: о, да этот парень предан делу по-настоящему, когда-нибудь великим гитаристом станет. Так и получилось, точно. <Ангус и Малколм> начали всё это собирать воедино очень рано, ещё когда The Easybeats бегали за бабами и бухали. Я подумал, что вот у Янгов-то всё хорошо будет. Не подозревая даже, насколько хорошо.

А вообще лучшее время моей жизни – это когда я жил у них. Они меня испортили. Это всё произошло вскоре после того, как я познакомился с Джорджем, – мы стали вместе сочинять песни в Бервуде. Однажды я так устал, что уже не мог домой пойти, и Джордж сказал: оставайся. Я и остался. Надолго. Именно Джордж придумал вот это вот «*та-да та-да та-да та-да та*». В песне «Sorry» впервые. The Easybeats были настолько же рок-группой, насколько же мы были поп-группой. Я очень горжусь тем, что AC/

DC продолжили ту работу, которую мы начали».

Американец Шел Талми, продюсер *My Generation* группы The Who, «You Really Got Me Kinks» и «Friday On My Mind» тех же The Easybeats, согласен: «Я всегда считал The Easybeats роковой группой, а не попсовой, со всеми обычными негативными ассоциациями. Так что со всеми этими <янговскими> связями я в AC/DC слышу что-то от The Easybeats».

Но этот саунд ещё и уходил корнями в прошлое, к Чаку Берри и пианисту Уинифреду Этуэллу.

«Я это годами и слышал, и сам говорил не раз: AC/DC взяли наш рецепт и всегда по нему работали, – говорит первый барабанщик группы The Easybeats Сноуи Флит. – Они садятся на этот базовый 12-тактовый буги-ритм и на его основе что-то сочиняют. И никуда от него не отклоняются».

***

Загадочный продюсер Глин Джонс, прославившийся работой с The Faces, The Who, The Eagles и Эриком Клептоном, не стал принимать никакого участия в работе над этой книгой. Он сказал, что ничего не помнит о тех сессиях 1967 года, из которых в конце концов родился альбом 1968 года *Vigil*, и сказал мне только вот что: «The Easybeats были отличной группой, и мне очень нравилось их писать. «Friday On My Mind», наверное, лучший трек, что мы с ними сделали».

Более щедрым оказался Шел Талми, который и фигурирует как продюсер этой бессмертной песни (а Джонс был его инженером): «The Easybeats были очень важны и заслуживают большего признания. У них такой вклад, что они должны были бы достичь гораздо более высокого статуса. Когда мы записывали «Friday On My Mind», я думал, что это очень естественная, живая песня и что она сразу станет большим хитом».

Но ничего хорошего он не может сказать про босса Alberts, Теда Алберта, считая, что на самом деле именно он посеял семена раздора The Easybeats. Талми утверждает, что намёки на его ссоры с группой относительно «музыкального направления» приводятся в биографии Стиви Райта «Трудная дорога», написанной Гленном Голдсмитом – это ни о чём. Всё дело в деньгах.

«Я очень надеюсь, что Тед Алберт прихватил с собой крем от загара. Туда, куда он отправился – там ему это пригодится, – говорит он. – Я был молод, наивен и довольно глуп – я думал, что человек, с которым работаю, честен, что ему можно доверять. К

моему огорчению выяснилось, что это не так. К сожалению, контракт на продюсирование The Easybeats я подписал с самим Тедом непосредственно. Так я совершил одну из самых моих больших ошибок в жизни, но её я уже никогда больше не повторял, хотя почти все, с кем я работал, не были такими, как Тед, но из-за него я никогда больше не верил так называемым менеджерам и вообще всем, кто, что называется, представляет группу».

«Тед меня наколол. Он отказался мне платить, и я так и не получил ни пенса роялти, которые мне причитаются ни за «Friday On My Mind», ни за любой другой трек, который я спродюсировал. Тот факт, что он свалил <из Англии> назад в свою Австралию, сделал просто финансово невозможным судебный иск к нему и его компании. Я знал, какой он там важный человек, так что у меня шансов выиграть дело было как у снежинки в аду. Так что я решил не тратить целое состояние на суды, доказывая свою правоту.

Тед, конечно, мог всё это провернуть потому, что он совершенно верно вычислил, что я не буду тратить деньги на то, чтобы получить долг с другой стороны света. История – на его стороне, как и на стороне других подонков, вроде <бухгалтера The Beatles и The Rolling Stones> Аллена Кляйна, <основателя Roulette Records> Мориса Леви и <менеджера Small Faces> Дона Ардена. Им не пришлось отвечать.

Я думаю, что он <сделал это> из-за страшно раздутого своего эго и зависти. Дело в том, что, когда он появился в Лондоне и принялся продюсировать The Easybeats, <их звукозаписывающая компания> United Artists сказала перестать этим заниматься, потому что получалось у него полное говно. Собственно, почему ко мне и обратились. А я спродюсировал сразу международный хит – это был страшный удар по его эго. Ну вот такое у меня объяснение в жанре популярной психологии.

После того, как он откинул копыта <в 1990 году>, никто из его подельников не закричал: я всё исправлю! <Менеджер The Easybeats> Майк Воэн ничем помочь не мог – он был просто шестёркой и заботился только о том, как бы прикрыть свою жопу. В итоге куча моих бабок застряло в Австралии у Албертов, и я очень надеюсь, что они ими подавятся, поскольку ни у кого из наследников явно не хватит благородства исправить вопиющую несправедливость».

Крик души, который проливает новый свет на историю The Easybeats в частности и австралийского рока вообще. Этот рассказ сильно противоречит хорошей репутации и уважению Теда Алберта в австралийской музыкальной индустрии.

Как говорит бывший вице-президент Alberts по артистам и репертуару (A&R) Крис Гилби: «Я всегда думал, что Тед – настоящий джентльмен в бизнесе. Даже слишком уж щедрый и готовый работать на доверии».

Но мнение Талми не единичное среди тех, с кем я беседовал для этой книги – не все высоко ценят Alberts – и оно ставит такой вопрос: действительно ли именно Тед Алберт запустил распад группы The Easybeats и невольно создал взрывную атмосферу в духе мы-против-всех, которая и породила AC/DC?

***

Как же так получилось, что Джордж Янг, шотландско-австралийский мультиинструменталист, который без труда преодолевал музыкальные и общественные барьеры – до такой степени легко, что одну из его песен выбрал сам основатель соул-лейбла Motown, – не получил в молодости ни заработанных денег, ни заслуженного признания?

«Перед Джорджем можно положить любой музыкальный инструмент, и он на нём заиграет через полчаса – такой это уверенный мастер, – говорит Марк Опитц.

И Марк Эванс тоже был очарован талантом Джорджа. Уровень игры на бас-гитаре у Марка не мог сравниться с тем, как продюсер AC/DC владел этим инструментом: «Это просто небо и земля. Джордж умел играть и прямолинейно, и, так сказать, многословно, что, конечно, трудновато себе представить в контексте стиля AC/DC. В сингле «High Voltage» на басу именно Джордж. Послушайте – там такой закрученный бас, очень похожий по манере на Ронни Лейна из The Small Faces. Как бы закольцованный и закрученный, но Джордж всегда выбирал классные партии. Мой стиль просто вырос на том, чем он меня кормил».

Джордж был не только разносторонним и талантливым. Он был также очень мастеровитым.

Энтони О'Грейди рассказывает совершенно мистическую историю про Бона Скотта, действующее лицо в которой – Джордж. На одной из самых ранних записей AC/DC Скотт записал вокальный трек и уехал в тур с группой на пару недель. А когда вернулся через пару недель в Alberts, то обнаружил, что к словам песни, уже записанной, Джордж добавил новые слова.

«Бон сказал <изображая лучшее впечатление>: знаешь что – они добавили новые слова, и… всё реально отлично получилось! И я такой: «Бон, ну ведь им и вокал пришлось изменить,

следовательно». А он и говорит: «Ну да!» И я так понял, что Джордж на самом деле заменил те слова, которые спел Бон».

Как же у него это получилось?

«А просто оказалось не проблема туда что-то воткнуть – вопрос имитации. Бон сказал, что Джордж умел петь в точности как он».

Марк Гейбл говорит: «Когда я впервые услышал The Easybeats, я был поражён высоким уровнем их песен, а отвечал за материал по большей части Джордж. Я ещё в их ранние времена понял, что этот парень – музыкант мирового класса, и если б эта группа была из Англии, они бы стали гораздо более успешными. То, как Янги понимали блюз, поп, соул и рок – это просто ни с кем не сравнить. Помню, я сидел и играл пару мелодий вместе с Джорджем – он на басу. Это, несомненно, один из самых волшебных моментов в моей жизни. Они все трое умели свинговать, знали, как не спешить и как вдруг из всего дерьмо вышибить».

Конечно, Джордж был «во всём талантлив, как Леннон», по выражению уроженца Ливерпуля, эмигранта Сноуи Флита, но он не получил такой раскрутки просто потому, что был австралийцем. Как и Янги, Флит – из большой семьи. Шесть сестёр, четыре брата. Они с Джорджем познакомились в «Виллавуде» – иммигрантском хостеле в Сиднее.

***

«Связь самая прямая установилась, прямо там. Джордж – человек глубокий, очень милый парень. Всегда такой тихий одиночка, сам по себе, но на самом деле – мелкая шаровая молния. Я вот только недавно понял, каким же на самом деле талантливым он был. Парень ведь больше трёхсот песен написал. Малколм Янг мне говорил: “Джордж – это разочарованный битл”».

Флит не встречался с Джорджем с 1986 года, когда The Easybeats собрались вновь и отправились в реюнион-тур. Но даже тогда, в 60-е, Джордж ненавидел любую публичность. На интервью на радио ходили Флит и Стиви Райт. С тех пор он – закрытая лавочка, более или менее.

***

«Сейчас Джордж, как я слышал, – ангел просто. – Янги

заработали кучу денег, и теперь Джордж очень любит возникать из ниоткуда и помогать нуждающимся – что называется «тихий партнёр». Мне кажется, он в основном живёт между Лондоном и Сиднеем».

***

«Когда мы микшировали «Love Is In The Air» и Гарри, и Джордж твердили мне, как они ненавидят микширование. А они на самом деле музыку ненавидели. Они это всё уже проехали – я поверить не мог в такое. А они мне говорят, сам поймёшь однажды.

Я думаю, важным было вот что. Alberts устроили праздник – сотый юбилей. AC/DC тогда были в Сиднее, Джордж не пришёл. AC/DC не пришли. Я не пошёл – меня не пригласили. Мне кажется, это о многом говорит, учитывая, что Alberts всё ещё были их компанией-паблишером. Но Янгов на всякую туфту не купишь. Событие было организовано в виде такой фотосессии, а не настоящего сбора семейного. Как вообще-то должно было быть, поскольку Alberts с самого начала были исключительно семейной фирмой. Когда ты попадал в их круг, то очень хорошо чувствовал настрой “мы против всего мира”».

Мировоззрение, которое Джордж перенёс в AC/DC.

***

Марк Опитц заработал хорошую горсть монет благодаря начальственному решению Ахмета Эртегуна поставить «Good Times» в саундтрек «Пропащих ребят». Когда он получил первый чек от Atlantic, то увидел в цифре суммы больше нулей, чем ожидал. Платежи он до сих пор получает. Он пришёл в головной офис компании в Нью-Йорке. Там с ним обращались «как, блин, с королём», и предложили на выбор любые проекты – в качестве компенсации за то, что отказались делать альбом *Appetite For Destruction* группы Guns N’Roses – об этой упущенной возможности он не перестаёт сожалеть.

Но отношения были проверены на INXS и Джимми Барнсе. Они договорились делить роялти 50 на 50 (50 % Барнсу, 50 % полдюжине членов группы INXS) сборов в Австралии, полагая, что «Good Times» будет выпущена только в этой стране и нигде больше. Но когда Ахмет Эртегун начал по этому поводу сходить с ума, такая договорённость о долях роялти представлялась

абсурдной. Год был, напомню, 1987-й. У INXS был хит номер один «Need You Tonight», и в Америке эта группа была крайне успешной. А Барнс даже на радарах не засветился.

В авторизованной биографии Барнса под названием «Слишком много – этого мало» есть краткое упоминание закулисной торговли за роялти: «Когда песня, записанная ради развлечения, вышла на мировую арену, начались тяжёлые переговоры».

«Нехорошо всё закончилось» – смеётся Марк Поуп, работавший менеджером Барнса с 1984 по 1987 год, о которых он говорит, что это были «самые интересные *восемь* лет моей жизни – те четыре года, что я был его менеджером».

Но что самое невероятное, что касается возрождения этой старой песни The Easybeats, что всё почти пропало ещё до того, как Эртегун песню услышал.

«INXS хотели сделать кавер «Turn Up Your Radio» группы The Masters Apprentices, неплохой песни, так что мы отправились в выходные на студию Rhinoceros и записали её», – говорит Опитц. – Джимми и я – мы жили в Боуреле <в Южный… Предместье Сиднея>. Помню, накануне вечером приехал Марк Поуп, который привёл с собою <австралийского историка рока> Гленна Э. Баркера, чтобы послушать ворох разных записей и выбрать песню. А Баркер – он прям лизоблюд у группы The Easybeats, и, понятно, он прихватил пачку их пластинок».

Когда Поуп услыхал «Good Times», ему всё стало ясно как дважды два: «Я подумал, господи, это ж убойный хит. Нечто выдающееся. Дух Австралии. Ничего серьёзного. По-моему, просто песнь радости. Что-то в “Good Times” её вызывало».

«Так что к тому времени, как мы пришли в студию, – продолжает Опитц, – там уже были INXS с Джимом Кейсом из The Masters Apprentices, и я как продюсер назначил собрание всех двух лагерей, на котором заявил: «Нам стоит сделать “Good Times”. “Turn Up Your Radio” – хорошая песня, но немножко сложноватая. Она не льётся, так сказать, как “Good Times”, а хорошее время – это то, чего, блин, мы все хотим от песни».

Мы с Марком и Джимми чувствовали: эта – лучше. Майкла Хатченса мы убедили довольно быстро. Ну а когда Хатч согласился, всё остальное само собой сложилось. Джим Кейс, просидевший несколько часов, ушёл домой в конце концов. Незавидную миссию сообщить ему, что мы его песню не делаем, выпала мне. Ну, что мы попробовали б её записать, если б до неё дошло дело, но – не сделали».

Чему Опитц научился на записи альбома *Powerage* с AC/DC, он привнёс в «Good Times».

«Я не отказался от идеологии Ванды и Янга. Для меня самого очень важны и чувство, и ритм. В записи я использовал тонну акустических гитар – я их сделал такими гремучими, пропустив через примочку-дисторшн – тыдыж-тыдыж-тыдыж, – и я до сих пор часто включаю в студии “Good Times” вот в этой версии, без вокала Джимми и Майкла, просто послушать, как Джон Фаррис заходит с барабанным заполнением в первом куплете – это, блин, ваще нереально».

Однако лучший результат для Опитца, INXS и Барнса заключался, помимо отличной пластинки и урожая роялти, в том, что Джордж Янг, надменный, самолично одобрил их вариант.

«В то время я записывал *Blow Your Cool* группы Hoodoo Gurus в Alberts и принёс, дрожа от страха, ацетатную пластинку Джорджу и Гарри утром, до того, как начались сессии в студии, – вспоминает Опитц. – Раньше я ставил им кавер-версии песен The Easybeats – Дэвида Боуи, Рода Стюарта, чьи угодно вообще. Они обычно так реагировали: а, это фигня, это фигня, нет, это дерьмо, а вот это вообще дерьмо полное. Теперь я принёс им свою кавер-версию, а они оба сидят в офисе Фифы Риккобоно и говорят мне: «Привет, чувак». Я робею страшно. Ну, они ко мне так и относятся, сидят такие расслабленные, глядят на меня: «Чо те надо?» Я говорю: «Вот, принёс кавер-версию INXS и Джимми Барнса». Включил, сел рядом с ними, мы прослушали. И они такие, как будто ничего особенного, никакого впечаления: «Ммм, ммм…» Я говорю: «Вот, держите мой экземпляр пластинки, пусть у вас побудет».

В восемь вечера я сижу в студии, делаем с инженером Алланом Райтом наложение гитар, и тут вдруг вваливается очень пьяный Джордж. Я до того вообще не видел бухого Джорджа. Он проходит мимо Аллана, идёт ко мне, суёт мне руку к лицу и говорит: “Хочу тебе просто руку пожать, это вообще лучший, блин, кавер на нашу песню, лучший вообще из всех!”»

***

Почти полвека спустя после записи оригинального вокального трека для The Easybeats Стиви Райт всё ещё в смешанных чувствах.

«Мне наша версия нравилась», – хрипит он. Его тело и голос – если и не мозги в том числе – дорого заплатили за годы героиновой и алкогольной зависимости. «Она сейчас рок-н-ролльный стандарт. Если тебе она не по зубам – то тебе вообще не стоит играть рок-н-ролл».

Ахмет Эртегун умер. Марк Опитц продюсирует записи и получает по почте чеки, но пик его карьеры позади. Джимми Барнс выступает, хотя голос его уже не тот. Группы INXS, величайшей австралийской группы после AC/DC, больше не существует. Они объявили о распаде в конце 2012-го, до того как-то не сумев быстро записать альбом новых песен с новым вокалистом, когда их харизматичный фронтмен неожиданно отправился в мир иной.

Джордж Янг, конечно, всячески оградил двух младших братьев от повторения своих ошибок. Как обычно, он оказался очень умным. Даже слишком.

2. Стиви Райт
«Evie» (1974)

Некоторые люди, общавшиеся с Янгами, потом о них плохо говорят – это факт. Но если нужен пример того, насколько добрыми и неэгоистичными они могут быть, то не избежать упоминания Джорджа Янга и того, что он сделал для двух музыкантов из The Easybeats, которые переживали личные трагедии.

Первый, кому помог Джордж – Гарри Ванда. В 1966 году ему было немного за двадцать, он только что женился, в браке родился мальчик. И вот Гарри однажды пришёл домой и обнаружил молодую жену мёртвой – Памела умерла от передозировки снотворного.

«The Easybeats должны были ехать в первый свой тур по Англии, а накануне вечером жена Гарри совершила самоубийство, – говорит Марк Опитц. – Джордж тогда обнял его за плечи и сказал: «Не волнуйся, сынок, ты – со мной». Так и было. С тех пор Джордж всегда дружески обнимал его. Не говоря уже о том, что Гарри был небесполезной частью их творческого дуэта. Я бы сказал, что там Джордж – сердце, а Гарри – душа».

А второй – это старый соавтор, Стиви Райт, который после распада The Easybeats скрывал героиновую зависимость и испытывал спад карьеры (одно время он даже мужской одеждой торговал). Ему подарили лучшую, возможно, песню Ванды и Янга – 11 минут и 8 секунд, три части, называется – “Evie”. По легенде, написана она о дочери Джорджа, Иветте. Крис Гилби подтверждает это: «Джордж в то время говорил, что на “Evie» его вдохновила его собственная дочь действительно. Но я склонен думать, что здесь блестящая идея песни потребовала названия из двух слогов».

В интервью 2004 года для The Age Ванда ничего не захотел говорить о смысле песни: «Многие годы нас всё спрашивают и спрашивают, о чём эта песня. Мы никогда не отвечали и теперь ответа не дадим».

Песня, между тем, не должна была быть такой длинной. Поначалу было три разные песни, но вот в студии они естественным образом срослись в одну.

Как и «Good Times», «Evie» стала хитом волей случая. Но в контексте карьеры авторов песен Ванды и Янга она стала гораздо более значимой, потому что её предложили старому коллеге по группе под присмотром Теда Алберта. Этот их альтруистский

жест – своего рода компенсация за ту душевную травму, которую нанесли Райту, исключив его из авторов группы The Easybeats, когда опытный Ванда стал соавтором Джорджа.

Опитц считает, что именно на этой песне «Джордж и Гарри очень хорошо размялись». Даг Талер полагает её «невероятной, удивительной работой авторов». Шел Талми говорит, что она «очень напоминала то, что я делал с The Who и The Kinks». А Сноуи Флит говорит, что до сих пор песня так его трогает, что, когда он её слышит, то «ком в горле».

«Это, чёрт возьми, очень классная песня», – говорит Райт, подтверждая, что это именно та песня, которой он гордится более всего. А в то же время медленная часть, вторая, его никогда особенно не убеждала.

«Я говорил: “Джордж, все подумают, что это Энгельберт Хампердинк или ещё кто. Но я, как обычно, оказался не прав”».

Так неправ, что песня занимала первое место австралийского хит-парада 6 недель и не выпадала из чартов полгода.

***

В 1974 году стала набирать популярность ярчайшая группа Queen. Все сходили с ума по рок-операм: «Иисус Христос – суперзвезда» (в местной постановке пел Райт), «Взлёт и падение Зигги Стардаста и пауков с Марса», «Берлин» Лу Рида и «Квадрофения» The Who.

Камбек-альбом Райта *Hard Road* – шесть его песен и три авторства Ванды и Янга – предполагал большие амбиции и широкий взгляд. Предполагалось, что «Evie» должна показать: и в Австралии умеют писать рок-саги в лучшем виде.

И в истории AC/DC эта песня стала очень важной – потому, что соло в рокерской первой части сыграл юный, почти подросток, Малколм Янг.

«Вот с этого всё и началось, – говорит Опитц, – там Малколм получил уверенность в себе – он старше Ангуса, он вырос, Джордж его наставник, то есть он – успешный старший брат. Малколм просто очень хотел быть в рок-группе. Не стоит, думаю, сбрасывать со счетов этот момент взросления».

Влияние Райта распространилось и на Бона Скотта. Это он сам, икона AC/DC, признал в 1978-м: «The Easybeats – последняя настоящая рок-любовь моя. Мы подхватили там, где они остановились».

Два года спустя, по словам Райта, его попросили стать фронтменом AC/DC во второй раз.

«После смерти Бона Скотта они попросили меня присоединиться к AC/DC. Я сказал: «Не могу, у меня не такой диапазон, как у Бона, не вижу, как поменять тональность». Как это случилось. Джордж мне предложил. На углу <сиднейской> Кингс-Кросс было кафе. Он меня туда пригласил, потому что они там рядом играли в баре каком-то занюханном. И он сказал: «Сейчас я тебе сообщу кое-что». Так что я присел. И он сказал: «Можешь «нет» сказать, как хочешь. Я всё пойму, сам знаешь». Я говорю: «Ну проси». И он попросил. А я говорю: «Ты вообще как сам, нормально?» Но вот по причинам смены тональности я его предложение отклонил. Я к диапазону Бона даже близко не могу подобраться».

На поверхности история кажется неправдоподобной. В 1980-м, начать с того, AC/DC не играли ни в каком занюханном баре на Кингс-Кросс. Да, в начале 1974 года они были группой-резидентом в отеле Hampton Court на Бейсуотер-роуд. Вполне возможно, что у Райта в голове всё перепуталось.

«Этот случай действительно имел место – в начале 70-х, – говорил биограф Райта Гленн Голдсмит. – Дело было ещё до того, как Бон пришёл в группу, а группа искала замену первому вокалисту. Тогда AC/DC действительно играли концерт на Кингс-Кросс».

В 1979-м Райт был «чистым» и выздоравливающим от героиновой зависимости. Хорошо известно отвращение к тяжёлым наркотикам в рядах группы AC/DC, а Райта застукали за употреблением прямо в студии, где шла работа над его альбомом 1975 года *Black Eyed Bruiser*. Процесс возвращения на сцену, «камбек», закончился так же внезапно, как и начался.

«Карьера Райта как артиста, выпускающего альбомы на Alberts, на этом закончилась, – пишет Джейн Алберт в книге «Палата хитов: великая нерассказанная история музыкальной семьи номер один в Австралии». – <Тед> Алберт, <Джордж> Янг и Ванда когда узнали, что в деле замешан героин, то поняли, что продолжать не имеет никакого смысла. Они закрывали глаза на другие зависимости Райта, но к героину у них совсем другое отношение».

Как и у Ангуса, как и у Малколма.

В «Дороге в ад» Клинтон Уокер рассказывает, как у Скотта случилась передозировка героином в Мельбурне в 1975 году – в компании сестёр Джуди и Кристины Кинг. Мик Уолл пересказывает этот же эпизод в биографии AC/DC 2012 года с большей достоверностью. Мику Уоллу рассказывает бывший менеджер AC/DC Майкл Браунинг: «Что дело в героине – это для меня новость… братья видели закат Стиви Райта, который подсел

на героин, так что это было жёсткое табу». Тем не менее ни один бывший участник AC/DC не подтвердил эту историю и того, что именно героин стал причиной. До настоящего момента.

«Я когда узнал, то, похоже, всё уже довольно далеко зашло, – говорит Марк Эванс. Мы тогда играли в Канберре, месте под названием The Harmonie Club, такое немецкое пивное заведение. Помню, я после концерта сижу на кровати в отеле, Banjo Peterson Motor Inn; бирка такая почти квадратная, изумрудного цвета. Я на неё смотрю и говорю Филу <Радду>: “Что произойдёт-то?” На этой стадии уже возникли сомнения по поводу Бона. Давно ещё у него были проблемы, или передоз даже. Было просто увлечение… А Бон просто сделал неправильный выбор. Единственный неправильный выбор.

Честно говоря, не очень мне приятно об этом всём говорить. Но во что меня заставили поверить и во что я в итоге и поверил, это был очень-очень особенный, отдельный совершенно случай. <Когда я играл в AC/DC> я не видел ничего, даже отдалённо напоминающего тяжёлые наркотики. Я помню, как всё случилось. Всё за закрытыми дверьми. Вот и всё».

Но Эванс подтверждает ещё более шокирующую информацию: из-за передозировки начались серьёзные разговоры о том, чтобы выгнать Скотта из группы – ещё до поездки в Америку.

Всё это изложено в туманных выражениях в книге Уокера 1994 года: «Я думаю, <Ангус и Малколм> считали Бона заменимым. Сейчас это кажется абсолютной ерундой, но тогда он всегда был крайним. Давили сильно: в основном Джордж, также звукозаписывающие компании. Я думаю, что в том лагере несколько переписали историю в отношении того, что они чувствовали по поводу этого парня. Нет, не так: что они чувствовали по поводу этого парня с профессиональной точки зрения. Потому что невозможно было провести с Боном больше тридцати секунд в одной комнате и не влюбиться в него. Этот парень очаровывал всех. Почти что джентльмен, но грубоватый, и – очень забавный».

Почти двадцать лет спустя он выражается ещё более прямо.

«В тот момент все с ума посходили, только этим я могу всё объяснить. Тревожно всё было. Я хочу тут чётко очертить вот что: во всяких решениях типа такого у меня влияние в стиле пошло всё на хер. Просто что-то такое в группу просачивалось, что-де не всё будет <с Боном> хорошо. Другой певец упоминался. Но до этого так и не дошло».

А что Янги говорили?

«Да в то время вообще мало что говорили. Было что-то вроде

такого: возможны перемены».

Упомянутая передозировка Скотта – это от героина имеется в виду?

«Ага».

***

Возможно ли, что другой певец, о котором говорит Эванс, это как раз Райт? Интересный вариант.

Но утверждение Райта о том, что его попросили занять место Скотта, даёт пищу для сомнений и размышлений, вне зависимости от того, искажена ли его память годами наркомании, алкоголизма и сонной терапии.

Члены AC/DC действительно любили останавливаться в Hyatt Kingsgate – над вывеской «Coca-Cola» на Кингс-Кросс. По информации из надёжных источников, перед тем концертом он уже два года был в завязке, бегал по утрам и ни к чему вроде героина даже близко не подходил. Это опровергает утверждение Мика Уолла в его биографии AC/DC о том, что Райт тогда «очень крепко сидел на героине». По словам Голдсмита, Райту предложили работу продакт-менеджера в Alberts, на которую он вышел как раз в день смерти Скотта, 19 февраля 1980 года. Также хорошо известно, что Йен «Молли» Мелдрам отправился на программу Countdown канала ABC-TV ратовать за то, чтобы Райт заменил Скотта.

Но Алберты отрицают, что такой ход вообще рассматривался: «Понятия не имеем, откуда он это взял. За этими слухами нет ни капли правды вообще. У Стиви была своя работа, у AC/DC – свои дела». К тому же в книге Голдсмита, в соавторах которой фигурирует Райт, никакого упоминания ни про какой подобный вариант нет. На самом деле Голдсмит пишет вот что: «Стиви не был кандидатом на замену, да и вообще такая мысль ему даже в голову не приходила. У Бона был высокий тенор, у Стиви – высокий баритон. Вокальная манера песни «Black Eyed Bruiser» – она очень в духе AC/DC, но Стиви бы не продержался весь вечер».

Я спросил Голдсмита, насколько возможно, что в 1980 году Райт рассматривался на роль вокалиста AC/DC.

«Если это расшифровка <интервью>, то он явно смешивает две разные истории, – ответил он. – Вы можете себе представить, что сразу после смерти Бона AC/DC играют в каком-то занюханном баре на Кингс-Кросс?»

Марк Эванс тоже считает, что этой истории доверять нельзя: «Я вот совсем не уверен в этом. У Джорджа на том этапе не было

такой власти, чтобы предложить ему выступить в концерте».

И Крис Гилби: «Подозреваю, что это неправда. Джордж тогда реально – и правильно совершенно – ненавидел наркотики. По общему мнению, именно из-за наркотиков развалились The Easybeats. Из-за них же Стиви опустился. Ни одному наркоману нельзя доверять, а Стиви был наркоманом. Так что я не могу представить себе, что Джордж имел бы с ним какое-то дело, кроме милого разговора ни о чём».

У Роба Райли нет сомнений, что «у Бона как исполнителя есть кое-что от Стиви», хотя сам Райт, демонстрирующий чувство юмора даже при плохом состоянии здоровья, отметает это предположение.

«Многие такое говорили», согласен он, «мне кажется в это сложно поверить, потому что он был очень хорош, я им восхищался. Это странно, потому что я сам у Бона кое-что заимствовал».

***

Сейчас сессионный барабанщик Marcus Hook Roll Band, Стиви Райта и AC/DC Джон Прауд живёт в Лисморе, на северном побережье Нового Южного Уэльса. Он зарабатывает на жизнь производством малых барабанов из дерева и барабанных установок. Его не часто спрашивают про его пребывание в группе AC/DC, даже несмотря на некое сходство с Филом Раддом.

Прауд, наиболее известный по тому, что играл джаз-фьюжн в группе Crossfire, попал в обойму Янгов, когда играл в постоянном ансамбле «полуакустический рок, нечто вроде Eagles», в индийском ресторане в Северном Сиднее. Там-то его и засёк Джордж Янг. Три-четыре месяца спустя Джордж позвонил Прауду и пригласил поиграть на сессиях Marcus Hook на студии EMI – записывали *Tales Of Old Grand-Daddy*. Впервые он услышал эту запись только в 2011 году.

«Экземпляр пластинки я так и не получил, – говорит он. – На альбоме я вроде даже не указан. Как-то в музыкальном магазине Ashwood в Сиднее много лет назад я увидел эту пластинку, подержанную, и не купил, идиот. Друг один мне скачал запись из интернета и нарезал на CD-болванку. Я включил и подумал: вот блин, это ж совсем неплохо! Тридцать с чем-то лет спустя это оказалось приятным сюрпризом – я ведь не слышал ни сведённых треков и ни одной песни по радио».

Именно во время тех сессий Малколм Янг предложил Прауду войти в состав AC/DC. Прауд вспоминает жутковатого плута.

«Он был крутышка такой, уличный пацан, гопник. С таким не захочешь выпить – ляпнешь чего-нибудь не то, а он тебе, блин, «поцелуй Глазго» залепит. С ним не захочешь связываться. Эдакий терьер, понимаешь. Джек Рассел и овчарка».

Марк Эванс позабавлен этим описанием: «В упёртости Янгов сомневаться невозможно. Слава богу, рост у них не шесть футов. А то б везде окровавленные тела валялись».

На самом деле в студии Прауд с Ангусом никогда не встречался.

«Когда мы закончили, Малколм мне сказал: «Слушай, я собираю группу вместе с младшим братом». Так что я пошёл к ним домой в Бёрвуд и там познакомился с Ангусом, который тогда ещё был школьником. Он тогда ничего не делал, болтался просто и всё время только играл на гитаре и курил. Я помню, что он курильщик был просто заядлый, одну за одной тянул. Он мне сыграл несколько тем, которые они хотели сделать. Не помню. Их вещи или каверы. Но я в то время больше хотел быть сессионным студийным барабанщиком, у меня была работа – резиденции в Сиднее – я был на пару лет старше Малколма и женат, поэтому мне не улыбалась перспектива жить в Мельбурне ради пятидесяти долларов в неделю. Мне кажется, каждый из них такую зарплату получал, в первое время, когда они туда перебрались. А ещё мне очень хотелось играть американскую чёрную музыку. Вы можете сказать, что я упустил свой счастливый шанс. Се ля ви».

Посмеявшись, он пытается вспомнить получше. Не каждый день отвергаешь предложение группы AC/DC.

«Я был на пару лет их старше, и, думаю, социальный аспект всего этого просто не вынес бы».

Он когда-нибудь задумывался «а если бы»?

«О да, хотя не думал уже много лет. Я почти не слушаю радио. Я не представлял, насколько AC/DC успешны в мире. И я сам, возможно, умер бы той же смертью, что Бон Скотт. Но я просто не хотел всё время играть вот эту жутко громкую музыку. Для меня она слишком уж прямолинейна, и рок этот слишком уж тяжёл».

Слишком прямолинейна – нечастая шпилька в адрес Янгов. Но сейчас она – от человека, который обожает играть восьмиминутные композиции в стиле прогрессивный джаз и живёт в дружественном по отношению к хиппи Лисморе. Однако, поработав на *Hard Road* с Райтом, Прауд всё-таки записал барабаны для дебютного альбома AC/DC *High Voltage*, из-за чего он никогда не покинет список бывших членов AC/DC на ретивых фан-сайтах.

А он помнит, что сыграл только в одной песне.

«У них никак не получался один этот трек. А я как раз в студии записывался с Джорджем и Гарри, и они спросили меня, не хотел бы я попробовать сделать какую-то вещь AC/DC? А я даже не знаю, что это за песня. И даже не в курсе, приятель, что мне заплатили».

Я включаю ему «Little Lover» – по общему мнению, именно он в ней играет.

«Звучит смутно знакомо. Стиль игры похож на мой, но могут быть и наложения. Я не могу вспомнить, барабаны для чего я записывал – я слышал только гитары Джорджа и Гарри. Мы всегда писались трезвыми, железно: там не было никаких наркотиков и алкоголя и вообще ничего такого».

Интересное воспоминание, учитывая убеждённость Мика Уолла в том, что студия была «забита бухлом, травкой и сигаретами».

«Мы, бывало, по полночи сидим – пьём кофе, травим байки, то есть больше они мне травят байки. Думаю, Малколму и Ангусу очень повезло, что у них такие братья – Джордж и Алекс».

Опять этот Алекс. «Четвёртый Янг» – персонаж загадочный. Он был «очень талантлив, все братья так считали», если верить Стиви Янгу. Член группы Grapefruit Джон Перри скажет только, что «после распада мы потеряли друг друга из виду» и что, как он полагает, Алекс умер в 1997 году в Германии. (Жена Алекса, Моника, жива, и у неё всё в порядке.) Любопытно, что под псевдонимом «Джордж Александер» он значится автором песни для AC/DC – «I'm A Rebel»; группа записала её в виде восьмитрекового демо в Гамбурге в 1976 году, когда у них выдался небольшой перерыв, но так и не издали. Песня в конце концов обрела «дом» в 1980 году у группы Accept, который ей предложило музыкальное издательство Musikverlage Oktave, владелец которой – паблишер Алекса Альфред Шахт.

Но германская хэви-метал-группа не так уж впечатлилась Алексом, когда тот посетил их студию. Гитарист Вольф Хоффман рассказал канадскому сайту Metallian в 2002: «Этот парень Джордж Александер пришёл и стал нас убеждать, как ему хочется, чтоб мы её сделали, ну мы её и сыграли. Вообще на самом деле парень этот нам не понравился. Но на это ему, думаю, плевать было. Мне кажется, и мы ему не понравились особо. А он нам очень не понравился. В те дни мы совершенно не понимали, чего он говорит про всякие условия, ну, юридические условия. Мы были слишком зелёные».

Такими никто из Янгов никогда быть не может, если речь идёт о бизнесе.

***

Другой «выпускник» Стиви Райта и AC/DC – Тони Курренти, которому всю жизнь приходится мириться с тем, как коверкают его фамилию: Керранти, Куренти, Керанти и так далее и тому подобное. (Чтоб усилить обиду – его написали как Каррент в указателе в той самой биографии Мика Уолла, даром что этот английский писатель, единожды упоминая музыканта в своей книге, пишет его фамилию правильно.)

Курренти переехал в Австралию из коммуны Фьюмефреддо-ди – Сицилия в 1967 году. Его отец купил ему аккордеон, когда ему было пять лет, и он на нём играл как на барабане – и на всём вообще, что он мог раздолбать, – ложками.

«Меня ремнём драли за то, что я разломал все стулья моей мамы», – смеётся он. Он рассказывает об этом за кофе и сигаретами в южном пригороде Сиднея Пенсхёрст. Там он вместе с сыном Энтони держит пиццерию.

До переезда в Австралию Курренти никогда не видал барабанной установки. Но вскоре после того как он приехал в эту страну – ему тогда было 16, – он, идя по Кинг-Стрит в Ньютоне, услыхал при входе в церковь репетицию группы и попросил прослушаться. И вот, несмотря на то, что он даже никогда за барабанной установкой не сидел, Тони сыграл лучше, чем барабанщик той группы – тому ещё и петь приходилось.

«Я просто стал играть не на стульях, а на барабанной установке».

Удивительная история. Хочется верить, что раньше её никому не рассказывали.

«Да со мной никто и не общался, – говорит Курренти. – Но фамилию мою упоминали. В первой же биографии <«Дорога в ад» Уокера> её написали неправильно».

В 1974 году Курренти играл на барабанах в группе, состоявшей по большей части из греческих и итальянских иммигрантов, которая поначалу называлась Inheritance, позже сменила название на Grapevine и наконец остановилась на очень по-английски звучащем Jackie Christian & Flight (её ещё почему-то называли Jackie Christian & Taget). От названия Constandinos Kougios & Flight они бы никогда не отмылись, и Курренти до сих пор уверен, что в то время главную проблему для группы составляли предрассудки. С 1974 года Австралия сильно изменилась.

«Никто на самом деле особенно не любил черномазых, и вот поэтому у нас ничего не получилось – считает он. – У меня было какое-то внутреннее чувство: вот нас приглашают на радио, рады

видеть вроде бы, а потом мы приходим, и все видят, что это компания черномазых. Через пять минут нас уже знать никто не хочет. Ну вот у меня сразу такое чувство, ничего не могу поделать».

Курренти познакомился с Боном Скоттом в 1968 году, когда будущая легенда AC/DC играл «бабблгам-поп» в группе The Valentines. Grapevine и Fraternity делили резиденцию в сиднейском ночном клубе Johnatan's.

И тут явился *High Voltage*.

Гарри Ванда и Джордж Янг обратились к Курренти с просьбой на время поиграть вместо постоянного барабанщика AC/DC Питера Клака – в определённых кругах считается, что он барабанил в «She's Got Balls», но Курренти возражает. Он говорит, что сыграл на всех песнях оригинального *High Voltage*, кроме «Baby Please Don't Go», которая уже была записана до него, и, по словам Курренти, Клак провозился с ней две недели. А Курренти записал все остальные барабанные партии альбома за четыре ночи, работая в студии с полуночи до 4–5 утра. Платили ему 35 долларов в час – столько зарабатывал его отец в неделю. Ещё говорит, что и «Little Lover» – среди его треков.

«Без вариантов, – смеётся Курренти. – Со всем уважением к Джону там действительно играю я. Есть такие «раскаты», роллы, которые свойственны только мне и никому больше. Если у вас свой стиль, вы *знаете* это. Вот то же самое и с «She's Got Balls». Я там, точно. Свой стиль я ведь знаю, надо полагать. Никаких сомнений. Сомнений ноль».

Глядя на Курренти, невозможно представить себе, чтоб такой человек когда-то играл в AC/DC: лысина, загорелое лицо в морщинах и нормальное такое пузико, которое выдаёт десятилетия пристрастий к пасте, пицце, сигаретам и кьянти. Курренти занимается бизнесом в изготовлении пиццы с 1979 года. А в 1974-м он пришёл под крыло Ванды и Янга, которые сочинили и спродюсировали привязчивый сингл «Love» и для би-сайда – рок-песню «The Last Time I Go To Baltimore» для Jackie Christian & Flight. Теперь это – из потерянной классики Alberts.

«Я записывался с Джеки Крисченом, и меня попросили остаться», – говорит он.

Клак же явно не подходил группе, и вскоре его вообще уволили.

«Я записал партии всех песен, кроме «Baby Please Don't Go». Всю *пачку*, включая сингл «High Voltage», который позже выпустили <также есть на американской версии альбома>».

Но официально считается, что все эти партии сыграл Фил Радд.

«Я помню, как это записывал. Возможно, Джордж и Гарри потом переаранжировали, я не знаю. На этой песне трудно различить. Такое чувство, что поверх потом ещё записали, если вы понимаете, о чём я. Поверх мог Фил сыграть. Звучит как наложение двух записей. Когда слушаешь «High Voltage», чувствуется, что две записи одна поверх другой, но <оригинальная> не стёрта, особенно это касается барабанов. Так что я не могу с уверенностью сказать, велели ли они Филу переписать партии поверх или оставили моё. Всё остальное, никаких сомнений».

А как насчёт заявления, что запись происходила только в марте 1975-го, четыре месяца спустя после студийных сессий *High Voltage*?

«Нет-нет, это было записано гораздо раньше. Приберегли для сингла. Мы сделали отличную запись, и я знал, что она выйдет синглом. Все треки – гитара, бас, барабаны, не вокал – всё было записано за четыре ночи. В первую ночь присутствовал <басист AC/DC Роб Бейли>. В остальные три ночи на бас-гитаре играл Джордж. Такие вот совместные усилия у них. Так что они заложили ещё одну неделю, чтобы всё закончить. Я это помню потому, что варил нам всем кофе».

Он заразительно хохочет. Это очень сильное заявление со стороны Курренти, потому что «High Voltage» считается первым классическим гимном AC/DC и то, что известно о создании песни входит в противоречие с воспоминаниями барабанщика.

В написанной Марреем Энгельгартом биографии вице-президента Alberts по артистам и репертуару (A&R) Криса Гилби, который придумал название альбома и последующей одноимённой песни, обложку диска и знаменитую молнию в логотипе группы, упоминается некий «первый микс» песни, который ему представили Ванда и Янг незадолго перед запланированным релизом альбома.

Это он мне подтверждает: «Альбом уже был записан, и Джордж с Гарри принесли мне его послушать. В то время названия у альбома ещё не было, песня «High Voltage» тоже ещё не придумана и ни под какую концепцию не подогнана. Я сказал Джорджу и Гарри, что логичным названием для альбома было бы *High Voltage*. Вполне логичная связка: AC/DC и *High Voltage* (то есть «Постоянный/переменный ток» и «Высокое напряжение»). Я это и Майклу Браунингу предложил. Пару дней спустя Джордж пришёл ко мне и говорит, что группе название понравилось. Ну а с названием всё понеслось на всех пара́х.

А затем буквально в ту же неделю, в которую альбом доставляли в магазины, Джордж пришёл ко мне в офис с

черновым миксом новой песни, которую записала группа, и называется она – “High Voltage”».

Это не единственный раз, когда AC/DC назвали песню по уже существующему альбому. Ещё раз они сделали так в 1979-м – «If You Want Blood (You’ve Got It)» на альбоме *Highway To Hell* появилась почти через девять лет после концертного альбома с тем же названием.

«Я послушал песню “High Voltage” и решил, что она очень сильная, – говорит Гилби. – У Джорджа был только лишь черновой, «мониторный» микс. Без всякой реверберации. Но это всё-таки было нечто более качественное, чем черновой микс. Джордж и Гарри выносили из студии только тот материал, который их удовлетворял целиком и полностью. Если б это был только черновой микс, то его бы услышали только двое, то есть сами Джордж и Гарри».

Джордж спросил, можно ли так собрать альбом, чтобы и новая песня в него вошла. Гилби сказал, что это невозможно.

«Невозможно потому, что переделка оформления, ремастеринг и новый пресс винила влетели бы в большую сумму. То есть продукт надо было бы заново прогнать через весь производственный цикл. Вы должны понять, что в те дни по сравнению с нынешними это всё требовало очень много времени: изготовить продукт, поставить его распространителям, и ведь это не только сам диск. Надо было ещё как-то объяснить распространителям, которые только что узнали имя группы, что альбом, который уже есть в каталоге, не будет готов ещё два месяца. И это – смерть, не только группы, но и Alberts как звукозаписывающей компании. Это если не упоминать об отношениях с EMI и их сотрудниками, которые рассматривали Alberts как конкурентов своего отдела A&R.

Так что альбом вышел, и продаваться начал очень хорошо. Между тем Джордж и Гарри засели в студии, чтобы сделать нормальный микс «High Voltage» – песни, в смысле. Потом они навестили меня и сообщили, что ни один из их новых миксов этой песни не несет той энергии, что у того, чернового варианта, так что его и надо выпускать. И тот «мониторный» микс в конце концов и выпустили синглом. Потом, возможно, они ремикшировали его.

Но песня «High Voltage» записана после того, как альбом с тем же названием был записан, прошёл мастеринг и был поставлен в расписание релизов. Если посчитать, то альбом тогда попадал в расписание за 6–8 недель, то есть <песня> была бы <записана> месяца за два во время мастеринга альбома».

Таковы два сильно расходящихся воспоминания о создании

одной из самых важных песен AC/DC, но в то же время это и признание факта: для сингла использовали мониторный микс, слегка подчищенный. То есть можно верить Курренти, который настаивает на том, что он слышит в этой записи свои барабаны. Невозможно поставить под вопрос вклад Куррети в группу, и то, что он не признан – это просто отвратительно. Сама фамилия этого музыканта – если задуматься: идеальная для группы под названием AC/DC и песни под названием «Высокое напряжение» (оригинальное написание фамилии барабанщика Currenti похоже на английское слово current – зд. «электрический ток». – *Прим. пер.*) – не всплывала нигде, ни на австралийском релизе *High Voltage*, ни на международном его варианте, ни на *T.N.T.*, *'74 Jailbreak, Backtracks* и вообще ни на одном, где он, возможно, играет. Американская версия альбома *High Voltage*, из девяти треков которой, возможно, три – с барабанами Курренти, продалась тиражом в три миллиона экземпляров. На *'74 Jailbreak* три песни из пяти – с барабанами Курренти, включая блистательную композицию Янгов «Soul Stripper», вершину оригинального австралийского альбома. Эти слепленные в альбом EP, выпущенные в Штатах в 1984-м, по официальным данным, продались тиражом более миллиона копий. То, что там играет Курренти, замечают только где-то в интернете. Но он не придирается, и ему ничего не нужно от успеха группы.

«Я всегда гордился тем, что я – часть этой истории. Этим я очень доволен. Я в этом участвовал – достаточно так сказать, это уже признание. За сессии мне заплатили. А больше я ничего и не ожидал».

В семейном ресторане Tonino's Penshurst Pizzeria, который сейчас держит Курренти, на одной из стен – «иконостас» AC/DC в рамочке: фотографии юного худого лохматого Курренти в 70-х, обложка американского релиза *High Voltage* и вырезки из местных газет.

«Пицца у меня такая же отличная, как и барабанные партии. Или – бывшие барабанные партии», – смеётся он.

Его, как и Прауда, приглашали в состав AC/DC.

«За одну неделю дважды. Помню, предложили работу, но кто конкретно предложил – не помню. Мне показалось, что это решение группы, что они были бы очень довольны, если бы я вошёл в состав. Джордж и Гарри тоже за это ратовали – они были бы счастливы. Но всё было очень сложно: я уже играл в другой группе и жил по итальянскому паспорту. А они упоминали поездки в Англию, но я не мог никуда ехать, потому что подлежал призыву в армию. То есть мне бы пришлось сначала поехать в Рим и призваться в армию. Я об этом и сказал, а группу Jackie

Christian & Flight даже не упомянул тактично. Слушайте, говорю, если вы собираетесь в Англию, то я не могу к вам присоединиться, потому что просто не могу выезжать за границу. Вот так всё просто».

Решение это оказалось дорогостоящим. В начале 1975 года AC/DC начали подниматься, а Jackie Christian & Flight не смогли пробиться вообще и вскоре распались.

«Да, хорошо было бы войти в AC/DC, – говорит он. – Но вот просто не мог я ездить с ними за границу. А они были группкой парней, которые хотят многого добиться, везде. Бон и братья Янги были очень серьёзно настроены. И я понимал, что они – пробьются, у них всё получится, вопрос только «когда», а не «если». Они очень сильно отличались от других. У них была хорошая поддержка. Хорошая идея. Хороший трюк.

Работа с Вандой и Янгом для меня – лучший опыт в жизни, а AC/DC – часть этого. И хотя я никогда не числился членом группы, в те четыре ночи я ощущал себя настоящей частью коллектива. Мне очень нравилось с ними, я наслаждался. И буду ценить это очень долго».

Курренти был приглашён подняться на сцену для исполнения пары песен в Chequers, Сидней, в начале 1975-го. Фил Радд уступил ему место за барабанами. В конце того же года у Курренти появилась ещё одна возможность сыграть с AC/DC, когда он уже выступал со своей новой группой, The 69ers, в Канберре. Он утверждает, что его по телефону попросили заменить на две недели Радда, который в драке сломал руку. Но на сей раз Курренти отказался из-за обязательств перед The 69ers. Работу получил Колин Бёрджесс. The 69ers в 1976 году распались.

То есть когда-то AC/DC и Курренти были близкими. Но когда он попытался контактировать с Янгами, когда те заехали в Сидней в туре *Black Ice*, работавшие с группой местные деятели ему отказали.

«Я очень старался как-то выйти на AC/DC, но не смог: каждый раз как будто стена кирпичная передо мной встаёт. Меня очень сильно разочаровал Сэм Хорсбург. Он меня помнил. Я позвонил в Alberts, и он мне говорит: «Где ж тебя, чёрт возьми, носило? Ты меня небось не помнишь, но я-то помню, как ты записывал *High Voltage*». Я сказал: «Слушай, я сейчас вообще к музыке никакого отношения не имею, но тут у AC/DC концерт в Сиднее, и я бы хотел с ними встретиться, если возможно». Сэм меня очень обнадёжил, обещал, что сделает. Я приходил к нему в Alberts».

По словам Курренти, Хорсбург обещал сделать всё возможное, чтобы встреча с Янгами состоялась, но вплоть до концерта так ничего и не проявилось. Так что Курренти просто

пошёл на стадион с сыном. За кулисы они так и не попали, как ни старались. Единственное, что удалось – получить телефон одного из помощников группы. Ему сказали, что в этот вечер встреча невозможна, потому что «уже слишком поздно», а группа на следующий день едет в Брисбен.

«У меня есть сильное подозрение, что им вообще никто обо мне ничего не сказал. Уверен, если б парни знали, они б что-то придумали. Очень жаль. Я бы подождал сколько надо, но менеджер сказал – невозможно. У меня было четыре блокады артерии в ноге. Артерию блокировали в четырёх местах. Я не мог ходить. Сыну приходилось останавливаться со мною вместе каждые двадцать метров. Мне было очень больно. Впоследствии мне часть пальца ампутировали – там гангрена начиналась. Правую ногу я чувствую на 70 %, с левой примерно то же будет. Я даже сейчас больше ста метров не пройду. И я не думаю, что AC/DC получили моё послание. Но в будущем, надеюсь, мы встретимся, потому что часть меня – в этой группе. Мне ничего не надо. Меня в этой ситуации всё устраивает, я всем доволен. Проблем никаких. Уверяю вас, ни на какие роялти я не претендую».

Вообще, конечно, удивительное дело, если задуматься: человек, которого, по его словам, приглашали в самую успешную рок-группу мира, не может никак с членами этой группы повидаться. После работы с AC/DC, записи партий *Hard Road* и последующего *Black Bruiser* попытки собрать группу с измученным наркотиками Стиви Райтом и распадом собственных групп в жизни Курренти никакого волшебства уже не происходило. Он это принял и стал готовить пиццу. В апреле 2014-го, однако, он вернулся на сцену – впервые за сорок лет.

«Поиграв с Вандой и Янгом и с AC/DC, я уже от этого никакого удовольствия не испытывал, – говорит он. – Так что бросить музыку было легко. А когда у тебя пиццерия, то музыкантом быть невозможно. Тут или одно, или другое».

Цитата жизни.

Теперь, когда Курренти навещает родных в Италии, его встречают как героя. Но так было не всегда. «В 1985 году я привёз пластинку *High Voltage* и оставил её там, у родных. Тогда никто не знал никаких AC/DC, особенно на Сицилии, – смеётся он. – Мои родители как: если слов в песне не понимают – то всё, это не песня, я ерунда. В 2002 я приехал с детьми, и вот тогда все вообще знали AC/DC. Я говорю: у вас же альбом AC/DC с моим участием валяется тут 17 лет, у мамы в её Шкатулке славы».

***

Так много вопросов насчёт того, кто что сыграл на первом альбоме AC/DC. Остаётся вопрос: а кто сидел за барабанной установкой на «Evie»?

Во время записи *Hard Road* Джон Прауд записывал партии ударных под гитару или фортепиано, но до записи шедевра альбома его не допустили. Разносторонний Джордж добрался до туда быстрее него (хотя любопытно, что Тони Курренти вспоминает, как барабанил в части третьей).

«Когда я познакомился с Джорджем и Гарри, они только что вернулись из Англии, – говорит Прауд. – Они сказали: у нас есть вот эта песня, которую мы для Стиви записали. Джордж мне сказал, что он на ней играет барабанную партию, частично или всю целиком. А я, мне кажется, сыграл на, наверное, всех остальных треках. Но опять-таки экземпляр альбома я так и не получил. Может, недостаточно инициативу проявил. Честно говоря, я в то время не понимал, что я – часть истории. Относился к записи как к очередной сессии просто. Я играл в нашем городе с довольно крутыми музыкантами и их предпочитал».

Но на бесплатном концерте Райта в сиднейском Опера-хаус в июне 1974-го, перед толпой в 2500 человек (и 10 тысяч на ступеньках снаружи), в группе с Малколмом и Джорджем Прауд сыграл эту песню вживую. В тот день AC/DC аккомпанировали Райту. Малколму был 21 год, Ангусу – 19. Через месяц они заключили контракт с Alberts, и эта компания распространила пресс-релиз, в котором было написано, что музыкантам 19 и 16 лет, соответственно. Там также превозносились Питер Кларк и его дорогая барабанная установка Slingerland («первая в Австралии подобного уровня… гордость за эти прекрасные барабаны скрывает сердцебиение преданного музыканта»), Роб Бейли («чей бас – основа этого ЗВУКА AC/DC!») и Дейв Эванс («он – тот голос, который и есть AC/DC!»). Все трое в течение нескольких месяцев оказались в сопутствующем ущербе.

«Было здорово, – говорит Прауд. – Это как играть в группе The Beatles, если можете себе представить все эти крики, весь этот шум, с которым битлы сталкивались. Когда мы вышли на сцену, все эти девочки – много совсем малявок было – просто с ума сходили».

А Райт этот день даже вспомнить не может.

Пять лет спустя на «Концерте Десятилетия», на афише которого стояли Skyhooks, Sherbet, Dragon и Split Enz, Райт исполнил «Evie» – все три части – перед океаном народа, 150 тысяч человек, у Сиднейской бухты с группой, в которую входили крутые люди Ронни Пил, Уоррен Морган, Рей Арнотт, Тони Митчелл, Йен Миллер и две невероятно сексуальные бэк-

вокалистки сёстры Линдзи и Крисси Хэммонд, более известные как «Гепард» – ещё один проект Ванды и Янга. Публика была потрясена. На самой крупной в своей карьере сцене озорной, загорелый заново рождённый певец – бородища, кудри, сломанные зубы – выдал всё. Бегал, прыгал, кувыркался, какие-то приёмы карате показывал, плясал как в «Иисусе Христе – суперзвезде». Радостное забвение, хорошая атлетическая форма и серьёзный вокал. Выступление жизни – не больше и не меньше.

Энтони О'Грейди стоял у сцены: «Стиви так распирала энергия, что он почти летал».

***

В День рождественских подарков 2004 года произошедшее землетрясение в 9,2 балла в Индийском океане рядом с Суматрой вызвало цунами, опустошившее побережья Индонезии, Шри-Ланки, Индии и Таиланда. Погибло 230 тысяч человек.

Международное сообщество сразу откликнулось. В том числе – австралийское рок-братство, которое 29 января 2005-го года собралось на концерт WaveAid на сиднейском стадионе Cricket Ground с целью собрать деньги в помощь пострадавшим от стихии. Одной из групп, игравших в тот день, были The Wrights – супергруппа австралийских музыкантов из групп Powederfinger, Jet, Grinspoon, You Am I. Изначально супергруппу эту собрал Гарри Ванда, чтобы записать всю трёхчастную «Evie» для того, чтобы собрать деньги в помощь Райту, испытывавшему трудные времена. Запись выпустили синглом через месяц, и она добралась до номера два в хит-параде – через тридцать лет после того, как впервые появилась в чарте.

В студии третью часть песни спел вокалист Grinspoon Фил Джемисон, также он записал часть вторую, но у него не получилось «добить» её. Потом секцию «в стиле Хампердинка» исполнил Бернард Фаннинг из Powderfinger.

«Мне всегда очень нравился голос Стиви, и я думал, что три части песни показывают всё его разнообразие, – говорит он. – Я был более чем счастлив спеть «Энгельбертову» секцию, в которой есть вот эта уязвимость, которая не слишком присуща первой части. Опять-таки это непростая песня и прозвучать в ней так же убедительно, как Стиви, довольно сложно. Я, помню, впервые услышал её ещё маленьким – и «Black Eyed Bruiser» тогда же – крутя ручку AM-радио в нашей семейной машине Falcon 500, так что когда Ник Сестер <из Jet> пригласил меня присоединиться к ним на записи, я просто побежал вприпрыжку».

«Третья часть оказалась довольно трудной, – говорит Джемисон. – Напомню: когда Стиви пел её на ступеньках Опера-хаус он ещё и кульбит назад делал, а я уверен, что это немножко проблематично – петь и одновременно задние кульбиты выполнять. Задача сложная. Я очень нервничал, исполняя её. Невообразимо сложно было».

У Райта по этому поводу свои чувства: «Петь эту песню трудно потому, что она такая длинная. Но во второй медленной части немного отдыхаешь и к третьей уже силы собираешь».

«“Evie” – первая песня, которую я помню, как услышал по радио, – продолжает Джемисон. – Помню, ехал с отцом в машине, она заиграла, он сделал погромче. Мне, наверное, года 4–5 было. То есть для меня это песня-воспитатель. Первая часть довольно затейлива, сложна. Краму <из Spiderbait> непросто было сыграть её на барабанах. Да, это прямолинейный AC/DC, но грув чуть мощней. А барабаны играют какой-то нереальный прямой шаффл фоном ко всему этому. Но первая часть – изумительная рок-песня. И я думаю, потому песня стала таким хитом. Ник Сестер может и книгу телефонную спеть, так что и здесь он отлично поработал».

Когда песню стали играть живьём, задача играть соло Малколма из первой части выпала именно Тиму Гейзу из аккомпанирующей группы Райта The All Stars. Гейз жил в Ньюпорт-Бич на северном побережье Сиднея и, бывало, подвозил соседа Райта на репетиции. Там они джемовали с Ангусом и Малколмом.

«Я всегда считал, что это соло – очень фанковое, потому что в нём есть эдакий выброс, который мне особенно нравился, – то, как Малколм ударяет по нижним струнам, пока совершает эдакий забег, как уличная соображалка, и, как показала жизнь, ещё и великолепный гитарист старой школы – с вибрато и подтяжками струн. Я это обожаю. Что касается исполнения этого соло, то оно каждый вечер отличалось, так что, наверное, я его играл в моём стиле в то время, и на той стадии оно было довольно сырым.

Нет вообще никаких сомнений в том, что «Evie» – это очень тщательно и вдумчиво сделанное произведение – взять хотя бы то, что там три чёткие секции с определённым эмоциональным развитием. Все, кто там играют – просто прекрасны. Когда Джордж и Гарри принимаются работать над чем-то, они, чертовски уверен, вытаскивают какую-то другую сторону, которую хотят, и вот «Evie» – классический образчик их усилий».

***

То, что столь прекрасная песня никогда не возглавляла чарты по ту сторону океана, – несправедливость столь же досадная, как и трагическая и бесплодная жизнь Райта. Возможно, если бы песню крутили на радио и признали, как она того заслуживает, многое в жизни сложилось бы по-другому, в частности, Райт был бы в другом положении, не как сейчас, когда он, практически банкрот (не считая случайных чеков с роялти), живёт на южном побережье Нового Южного Уэльса и выжимает всё до капли из каких-то прошлых возможностей.

В феврале 2012 года во время своего нечастого появления на публике спел «Энгельбертову» секцию – во время исполнения трибьют-шоу «Стиви: Жизнь и музыка Стиви Райта и The Easybeats» о его жизни, которое придумали и поставили актёр Скотт МакРей и продюсер Крис Кибл. (Позже он с ними разругался, обвинив совершенно без всякого основания в том, что они его ограбили.)

Сердце кровью обливалось при виде него нынешнего, иссушенного хрупкого человечка, призрака, но вот очень вдохновляло то, как песня – а пел он её со всей сладостью и чувством, которые выдал на записи – поднимала его. Как будто он снова тот самый Стиви-рок-звезда. А не Стиви-наркоман.

«Делить сцену с этим человеком, что заняло последние пять лет моей жизни, – замечательный опыт, вне зависимости от того факта, что мне приходилось за ним следить и вовсю стараться, чтобы помочь ему блистать, – говорит МакРей. – В каком-то смысле это стало вознаграждением за всю мою работу, такое «спасибо» и время, которое останется со мною навсегда».

Приближаясь к 65-му дню рождения, Райт всё ещё держит настройку.

«Этот момент, я понимал, я могу больше никогда и не увидеть снова, и, полагаю, публика то же думала, – говорит Кибл. – Мы это появление не планировали и не репетировали, и оно стало сладко-горьким. Он взял все ноты. Публика онемела. Он просто заполнил собою всё пространство, как тот выдающийся шоумен, которым он является или, возможно, был».

Но Америка просто не раскусила ни «Evie», ни Райта. Как она вообще много чего не просекла, что в те годы создавалось в Австралии.

Джим Делехант возглавлял отдел артистов и репертуара Atlantic Records с 1969 по 1981 год. Он узнал об «Evie», когда Корал Браунинг, сестра менеджера AC/DC Майкла Браунинга, появилась в его нью-йоркском офисе с экземпляром *Hard Road*.

«Мне очень понравились “Evie” и “Hard Road”», – печально сообщает он мне.

Делехант сразу же подписал контракт, «уверенный, что и тут всё сложится», но это был холостой выстрел. Промотур по США сорвался – Райт плотно сидел на героине и на работу вообще не настроен был. В Штатах он умудрился, по словам Гленна Голдсмита, попросить «кого-то из рекорд-компании» достать дозу. Отчаянно нуждающийся в дозе, он раньше времени улетел в Сидней. «Evie» и «Hard Road» погибли. Тем не менее в качестве своего рода утешения взялся за заглавный трек, а Сьюзи Кватро позже перепела первую часть песни.

«Я добился, чтоб её поставили в эфир, – говорит Стив Лидс, который пришёл работать в Atlantic в 1973 году и дорос до главы отдела продвижения альбомов. Сейчас он – вице-президент направления таланты и индустрия в SiriusXM, спутникой радиостанции в Нью-Йорке. – Atlantic получил первые бабки на чем-либо, что делали Ванда и Янг. Но не случилось *ничего*. То-сё, туда-сюда, понимаешь ли. «Evie» отличалась от всего. Радио искало такие песни, которые звучат знакомо и одинаково. *Гомогенизированные*. Ну и особо эфиров и не было».

Но следующая посылка от Корал Браунинг из Австралии перевернула ситуацию.

3. AC/DC
«It's A Long Way To The Top (If You Wanna Rock 'N' Roll)» (1975)

AC/DC, которые все годы непреклонно куют свой собственный фирменный рок, с начала своего существования в 1973 году испытали удивительно много влияний. Среди них Free, ZZ Top, Бадди Гай, Билли Торп, The Coloured Balls, Cactus, T. Rex, Айк Тёрнер, The Rolling Stones и – вы явно можете услышать это странным эхом в «Shake A Leg» с альбома *Back In Black* – Эдди Ван Халена (хотя Ангус играл тэппингом ещё до того, как Ван Хален начал записываться; тэппинг есть на альбоме 1976 года *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*). Так что, кто они, если не продукт воздействия множества внешних сил, пусть даже не часто услышишь от Янгов признания о том, кто на них повлиял – ну, кроме разве что понятных поклонов в сторону Чака Берри и Литтл Ричарда.

Также вы нечасто услышите, как они говорят о своих австралийских корнях. Янги росли и воспитывались в западных районах Сиднея, но они как-то всё время преуменьшают роль этого города, предпочитая превозносить шотландское происхождение. Все трое братьев довольно долго жили вне Австралии – у них дома в Англии и Европе. Дни в Бёрвуде в далёком прошлом во всех смыслах. AC/DC уже давно не паб-группа. Они теперь, по выражению Дерека Шульмана, «квинтэссенция рок/панк-группы 20/21 веков».

Но было время, когда Янги обращались к своему прошлому.

В 1983 году на французском телевидении ведущий спросил Малколма, можно ли считать, что AC/DC открыли дверь или же возвели мост для международного успеха других австралийских групп, в частности, INXS и Men At Work.

«На самом деле вряд ли мы, скорее это Bee Gees или ещё кто, – сказал он и заржал дико. – Наша группа возникла в Австралии, а от такого не избавишься. Но мы гордимся тем фактом, что мы собрались в Австралии».

А потом Ангус сказал ведущему на австралийской телепрограмме в 2008-м: «Все знают, что мы начали в Австралии. <AC/DC> собрались здесь и, наверное, ни в одной другой стране не возникли бы. Причиной – музыка того времени, правильный климат, правильное время, правильные люди. В Австралии есть какая-то грубоватость. Ну и в нас, конечно, она тоже есть».

Или *была*. Когда Ванду и Янга сменил Матт Ланж, он

отшлифовал все эти заусенцы. То, что было лёгким, светлым, пофигическим и бунтарским, постепенно стало тёмным, убойным, коммерческим. Успех, которого отчаянно желали Ангус и Малколм пришёл не только в отсутствие их старшего брата за микшерским пультом, но в первую очередь за счёт чего-то неуловимого, неосязаемого, что и делало их группу уникальной.

А именно саунд вознёс AC/DC на вершину, то звучание, которое сложилось ещё до *Highway To Hell* и *Back In Black*, отмытых Ланжем с мылом.

AC/DC, как бы ни старались, но не могли сбросить с плеч своё происхождение, потому что музыка того периода не лжёт: она *звучит* по-австралийски. И более, чем любая другая группа – более, чем Daddy Cool и Билли Торп – они песнями 1974–78 годов заставляют австралийца *почувствовать* себя австралийцем.

В 1976 году британская музыкальная газета Record Mirror перечислила главные статьи экспорта Австралии: «Консервированные персики, милые мишки-коалы, фигурки кенгуру, овцы, набитые утконосные (sic!) утконосы, игрушечные бумеранги, холодное светлое пиво, речные пейзажи Рольфа Харриса и AC/DC».

Австралия – в саунде лучших произведений AC/DC: отсутствие украшений, примитивизм, презрение к авторитетам – качества, привлекательные и сами по себе. То звучание, которое Джордж Янг, Гарри Ванда и – в меньшей степени – Бон Скотт вытащили из Ангуса и Малколма, с полнейшей упёртостью, узколобостью и полным отсутствием интереса к тому, что в этом найдут критики.

«Бон стал единственным сильнейшим влиянием на группу, – как-то признал Малколм. – Когда он присоединился к нам – всё сложилось. У него было такое настоящее отношение в духе «всем вставить». В нас оно тоже жило, но понадобился Бон, чтоб это вышло наружу».

Майк Фрейзер, нынешний инженер AC/DC, говорит: «Я знаю, что их корни – в Шотландии, но по мне звучали они всегда по-австралийски. А может быть, это потому, что Австралия – там, где они её определили? Этот тяжёлый бит. Американский и британский рок – он очень обработанный, отделанный, больше про пейзаж, чем про искренность».

Искренность. Говоря о Янгах, слова этого не избежать. А в их истории нет песни искреннее, чем «It's A Long Way To The Top».

Тема у неё – как зерно на мельницу любой рок-группы. Но AC/DC больше всех наматывают мили. Иногда – по три концерта в день, больше ста концертов в год – это минимум. Перерыв только на то, чтобы зайти домой на Бурли-Стрит, принять душ,

перекусить и – обратно, всё по новой.

«У них это стилем жизни было, – объясняет Джон Суон. – Не просто работа. Они и писали о том, каково это – быть в рок-н-ролльной группе. *Если думаешь, что это просто – каждую ночь с разными – то попробуй поиграть в рок-н-ролльной группе.* Послушайте этот трёп. Как у футбольных фанатов каких-нибудь, блин».

«It's A Long Way To The Top», первый международный релиз AC/DC – до сих пор одна из лучших песен младших Янгов, со значительным вкладом старшего брата и Бона Скотта – настолько дышит Мельбурном, откуда группа начала своё восхождение к вершинам, где снят клип и их именем названа улочка, что её включают перед матчами крупнейшей спортивной организации Австралии Australian Football League.

Её именем назывались гастролирующие шоу, книги и документальные фильмы. Недавно её внесли в Австралийское национальное хранилище звукозаписи за «звукозапись исторической, культурной и эстетической важности и значения», которая «рассказывает или отражает жизнь в Австралии».

И ещё она – любимая песня AC/DC у Фрейзера.

«Мелодия её. Форма крутая. Особенно когда волынки вступают – у меня каждый раз мурашки по телу».

У него и у миллионов других людей, включая Джека Блека, Motorhead, Nantucket, W.A.S.P., Dropkick Murphys, Джона Фарнема, Билли Коргана из Smashing Pumpkins и бывшего вокалиста группы Pantera Фила Ансельмо (который записал её в разговорном жанре, как просто стихотворение, без музыки).

Почему так? Потому что не только бодрый открывающий рифф – а он на уровне «Jumpin' Jack Flas» или «You Really Got Me» – или волынки, или рапирой пронзающий голос Скотта, или ураган бас-барабаны-гитары, нарастающий в последнем куплете, но более того – то, как несётся песня, как машина по хайвею гонит в незнакомые места. В этом – настоящая мощь, которая поднимает дух.

Как говорит басист, игравший в этой песне, Марк Эванс, то, чего ты тут не слышишь, так же важно, как и ритм-гитара Малколма, делает песню столь запоминающейся.

«Именно гитарное интро, именно форма и строй, именно Малколм, ну и плюс чувство песни».

«It's A Long Way To The Top» – одно из редчайших музыкальных произведений, после которого задаёшься вопросом: чего ты хочешь, насколько сильно ты этого хочешь и насколько тяжело готов ради этого вкалывать?

Братья Янг на этот вопрос себе ответили 40 лет назад.

Холгер Брокманн утверждает, что именно он – первый диджей в мире, который дал в эфир песню «It's A Long Way To The Top». В 1975 году он совершенно точно был первым, кто сказал что-либо на 2JJ, молодёжной радиостанции австралийского национального вещателя ABC, так что утверждение это выдерживает критику. Ему сейчас почти 70 лет, и он всё ещё работает на радио. Большую часть времени проводит на ферме в Верхней долине Хантер Нового Южного Уэльса с женой Марианной и иногда, чтоб расслабиться – врубает в загоне для коров AC/DC.

«Уууууу!» – кричит он, вскидывая руки вверх. – До 11!»

Брокманн впервые увидел AC/DC в сиднейском клубе Hornsby Police Boys.

«Это было в конце 1974 года. Меня затащили в Police Boys. Я толком ничего не знал, но, должно быть, уже первая пластинка их вышла, а в клубе было человек 12 примерно. Ну, может, больше. В 75-м я перешёл с ночных смен на время завтраков, и, помню, кто-то принёс "It's A Long Way To The Top" и говорит, послушай. Ну я и включил – оказалось, настолько, блин, здорово, что я стал слушать не переставая. *Пять* раз подряд».

А люди звонили на станцию в знак протеста?

«Да, – смеётся он, – звонили и говорят: *ещё* давай!»

А почему пять раз подряд?

«А вы бы так не сделали, услышав её впервые? Можете себе представить? Самый *первый* раз? Ёлки. Эти волынки меня пленили. Внезапно волынки такие – бух! *Волынки*! Роковая, на хрен, группа, а в песне – полно волынок, и звучит всё великолепно. Сейчас включаешь – по-прежнему великолепно».

Этот комментарий точно выражает суть того, почему AC/DC – это настолько хорошо: их песню можно включить подряд пять раз, даже сто раз, и она всё равно будет звучать свежо, как при первом прослушивании. В «It's A Long Way To The Top» не волынки заводят тебя, хотя они – это гениальная идея Джорджа Янга, который в студии записал всего один дубль и сделал петлю из плёнки. Нет, скорее главная приманка – секунда, в которую гитара Малколма прорывается через единственный динамик. Всё, ты на крючке. Его рифф разгоняет всю песню.

«Джордж и Гарри очень круты, по-настоящему, – говорит Роб Райли. – У них врождённое чутьё на хорошие песни, на то, как писать их и аранжировать. Джордж в этом деле мастер, определённо. Умелый, гад, и умный жутко. Джордж прям студийным гуру был. Держал руку на пульсе. В начале существования AC/DC их звучание сложилось благодаря Джорджу

– тому, как они делали песни.

Но мальчики и сами были умнички. Знали, чего хотят. Джордж бы им помог преодолеть все помехи, с его-то знанием того, что такое песня, но и вклад Малколма в саунд AC/DC огромен. Его гитара – это, блин, всё вообще. Он создаёт такой красивый мощный фундамент для Ангуса, который может по нему бегать и делать то, что он обычно делает. Малколм – серьёзная часть всего этого».

Терри Мэннинг, звукоинженер третьего альбома Led Zeppelin и *Eliminator* группы ZZ Top поддерживает: «У Мальколма – совершенная, идеальная способность вытаскивать простейшие и самые мощные элементы ритм-гитары из всех, кого я когда-либо слышал. У него не бывает ненужных нот. Для меня Малколм – краеугольный камень песен. Потом Ангус, обыгрывая то, что заложил Малколм во время записи вокала, может добавить необходимые ритмические украшения. И к моменту соло у него уже есть основа, на которой он взрывается. Ему не нужно играть виртуозно, как Джефф Бек, или со скоростью Эрика Джонсона. Он вносит свою фишку, всегда столько, сколько нужно, никогда не чересчур, но всегда страстно».

Но лучше всех объясняет Дерек Шульман: «Обычно драйв рок-группы создаёт ритм-секция, бас и барабаны. Но у AC/DC песней движет ритм-гитара Малколма. Бас и барабаны у них – запчасти, играют четыре четверти без всяких штучек. Отсюда пространство, в котором блистает Ангус со своими дикими соло.

Другие группы могут скопировать саунд AC/DC, но реально воспроизвести его получится только у самих AC/DC – с лёгкостью и блеском. Вот этот способ создавать драйв группы *сверху вниз*, а не надстраивать его вверх – совершенно уникальный. Нет ни одного пропавшего аккорда, барабанного фила (заполнения) или ноты. Вся сложность в том, что эту простоту не воспроизведёт ни одна другая группа».

Но никого не остановить, все пытаются. Это само по себе трибьют.

***

«It’s A Long Way To The Top» вышла в Австралии в декабре 1975-го. Три месяца спустя режиссёр Пол Дрейн снял на киноплёнку клип, который то ли бессознательно, то ли бессовестно, копирует проморолик к «Brown Sugar» The Rolling Stones, появившийся в начале 1975-го. Там группа в Нью-Йорке едет на грузовике без бортов – идея Чарли Уоттса. Как объясняет

в ролике голос Мика Джаггера: «В старые времена джаз в Гарлеме так рекламировал свои концерты, играя на грузовиках без бортов».

По крайней мере оригинальной идеей было пригласить Tobruk Pipe Band. Ответственные лица из будущей американской рекорд-компании группы, Atlantic, ничего подобного никогда не слышали. Они обалдели примерно так же, как Холгер Брокманн на своём 2JJ.

Когда Корал Браунинг показала эту плёнку Филу Карсону из британского отделения Atlantic, он подписал с группой международный контракт. И у него не было никаких дурных предчувствий.

«В тот момент, когда я увидел запись, я понял – этих я смогу раскрутить в Европе. Это и стало моей первоначальной целью, – говорит он. В те времена ещё не было видео, и Корал привезла с собой аудиовизуальный чемодан – изобретение Fairchild. Открываешь его – там экран, и на нём я посмотрел AC/DC, играющих свою «It's A Long Way To The Top» в каком-то, по-моему, ночном клубе. Это было очень мощно, и этим группа меня купила».

Клип тот на самом деле был «High Voltage», записанный в мельбурнском Festival Hall и срежиссированный Лерри Ларстедом, человеком из рекламной индустрии и другом Криса Гилби. Он сам по себе «просто оказался в Мельбурне с командой, снимавшей для "Колы"», тут ему позвонили и спросили, не интересно ли ему снять AC/DC.

Ему было интересно. Он пригласил четырёх операторов (не пятерых, как в некоторых воспоминаниях): Гай Фёрнер, Рон Джохансон, Пол Уильямс и Питер Уиллси, двоих последних уже нет. В тот вечер они сняли три клипа: «High Voltage» для AC/DC, «Black Eyed Bruiser» Стиви Райту и «Yesterday's Hero» Джону Полу Янгу.

«"Бриф", задание, было простым, – говорит Ларстед. – Хотя наши камеры не писали звук, мы должны были наснимать как можно больше всяких безумных кадров. Хедлайнерами там были AC/DC, и когда группа вышла на сцену, толпа уже прыгала. Они пришли веселиться, и ничто не помешало бы этой ночи стать чем-то особенным».

Но даже с четырьмя камерами не всё получилось, как планировали.

«Ларри не удалось сделать хорошие крупные планы Бона Скотта, так что пришлось подснимать в студии, – говорит Гилби. – Это стоило недорого, так что мы подсняли, обеспечив подходящее освещение и убедившись, что капли пота на его лице

идеальны и что поёт он так мощно, как только может – чтобы мышцы на горле натянулись».

Ларстед смеётся: «Мы жутко веселились, снимая все эти крупняки. Всё вылилось в настоящее соревнование ребят из группы – кто кого переплюнет в «ярости». Ангус в разгар концерта бросил шапку в толпу – в камеру этот эпизод не попал, так что мне пришлось решать дилемму: монтировать его в шапке или без. Это было непросто, поскольку я старался использовать все классные кадры.

Но мы с Ангусом решили, что он в финале будет с непокрытой головой, и досняли момент, когда он играет этот конкретный кусок партии и бросает шапку в воображаемую толпу с вот этим вот великолепным отношением в духе AC/DC, что вы можете увидеть в финальном клипе. В тот день мы наняли женщину-гримёра, которая отвечала за то, чтоб все потные были. Трудная работа: как только она брызгала водой в лицо Бона, вся группа начинала орать и просить ещё».

А потом ещё и спецэффекты.

«Нам нужен был шум толпы, – говорит Гилби. – А Джордж Янг хотел следить за тем, как будет делаться трек с шумом зала. Он пришёл в студию, чтобы попробовать это всё свести. Ларри это не очень подошло, так что он спросил, не буду ли я возражать, если он использует какое-то аудио, которое там лучше усядется. Я сказал ему делать видео как можно более захватывающим».

Ларри послушался: шум толпы стащил из концертного альбома Джорджа Харрисона *Concert For Bangladesh*.

«Эту пластинку мне подарил друг. Оказалось, что шум там – именно то, что мне надо, требовалось только сделать небольшие петли и наложения. Уверен: в то время только мы с Крисом знали про этот редакторский мухлёж, так что группу, пожалуйста, ни в чём не обвиняйте. А Джорджу Харрисону – моё большое спасибо, пусть и сильно запоздавшее».

***

Глава отдела артистов и репертуара (A&R) лейбла Atlantic говорит, что получил экземпляры двух первых австралийских альбомов AC/DC – *High Voltage* и *T.N.T.* – от Корал Браунинг, когда та вновь посетила его офис через год после того, как впихнула ему *Hard Road* Стиви Райта.

«Грув меня сразу начал качать – как будто лучшие ритм-секции Stax и Muscle Shoals, – говорит он. – Фил Радд с его четвертями на хай-хэте – как Эл Джексон-младший, а блюзовая

сила у Ангуса Янга сведена до самого простейшего. Я заключил сделку и решил, что вот сейчас лучше всего сделать сборник для Atco, так что на их второй американской долгоиграющей пластинке вышел лучший и самый современный на тот момент материал».

Трек-лист составил Фил Карсон.

«Я поставил в начало “It’s A Long Way To The Top” просто потому, что подумал, что она скорее привлечёт внимание международной аудитории. Я просто должен был начать сборник с “It’s A Long Way To The Top”».

В мае 1976-го пластинка *High Voltage*, смесь одноимённого австралийского альбома и *T.N.T.*, легла на прилавки британских магазинов. В сентябре – на американские. К ноябрю «It’s A Long Way To The Top» выпустили синглом.

«Поскольку я в то время проводил много времени в Америке, я был уверен, что с правильной подачей группу можно пробить на американское радио, – говорит Карсон. – К сожалению, ребята из A&R лейбла Atlantic в то время моего мнения не разделяли, так что они почти никаких усилий не предприняли, чтобы помочь альбому *High Voltage*. Он ничего не получил, пару рецензий разве что. Однако я вспоминаю рецензию, опубликованную где-то в Филадельфии, которая дала мне огромную надежду. Её последняя строчка была такой: AC/DC не играют рок-н-ролл. AC/DC – *сами* рок-н-ролл!»

Билл Бартлетт, программный директор радиостанции WPDQ (позже WAIV) в Джексонвилле, штат Флорида, вполне обоснованно заявляющий, что на американском радио именно он первым поставил AC/DC, свидетельствует в пользу Карсона: «Когда Atlantic выпустил американскую версию *High Voltage*, лейбл был более заинтересован в том, чтобы пробить на радио некую группу под названием Fotomaker. Ну и как это сработало?»

Вопреки биографии AC/DC Маррея Энгельгарта, которая заявляет, что «единственным в Штатах, кто набросился на группу» был организатор концертов из Джексонвилля Сидни Драшин, и утверждению Джо Бономо о том, что первым их поставил на радио диджей Питер Каваноэ с WTAC во Флинте, штат Мичиган, первым главным помощником AC/DC в Штатах был Билл Бартлетт.

В качестве доказательства у него есть письмо Перри Купера от 25 сентября 1979 года.

«Мы сейчас переплавляем золотые слитки в награды для AC/DC – за количество проданных альбомов, – пишет Купер. – Надеюсь (и это представляется вполне нормальным), что мы можем даже заложиться на несколько платиновых наград. Это

просто для того, чтобы показать тебе, что некоторые из нас… помнят, что ты первым в стране обратил моё внимание на AC/DC с их первой пластинкой. А в нужное время люди с Atlantic это тоже вспомнят».

Время это, видимо, ещё настанет – Бартлетт всё ещё ждёт.

Более того, предположения, что AC/DC зазвучали на американских радиоволнах только под занавес 1976 года с песней «It's A Long Way To The Top», в корне не верны. На самом деле их музыку играл какое-то время Бартлетт. Причём не только американское издание *High Voltage*. Он ставил в эфир австралийскую версию альбома, на которой этой песни вообще нет, а также ставил *T.N.T.* и тот альбом, который Atlantic положил на полку на пять лет – то есть *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*.

Вклад Бартлетта в историю AC/DC никогда не был нормально отражён ни в одной книге, написанной о них. Насколько это представляет себе группа и её биографы, его могло бы и вообще не существовать, хотя Энгельгарт, по крайней мере, бегло упоминает его и Клинтона Уокера в разделе книги про Джексонвилль – Майкл Браунинг там говорит о «парне с радиостанции», который «наверное, получил какую-то пластинку AC/DC и реально её отслушал». Работавший одно время менеджером AC/DC, вспоминает, что тот же неназванный персонаж уговаривает Atlantic заняться группой, а также даёт AC/DC такую поддержку, что, когда они дали первый концерт в этом городе, это послужило «живым доказательством того, что <у AC/DC> всё получится». Сьюзан Масино в своей книге принижает этот фактор: «Одна радиостанция в Джексонвилле поставила четыре или пять их песен в плей-лист».

Такой вот явный недостаток признания – обычное дело для людей, которые прямо или косвенно входили в жизнь Янгов.

«Когда в 1977-м я переехал из Джексонвилля в Сиэтл, я и в Сиэтле пробил AC/DC», – говорит Бартлетт.

Заявление крайне интригующее, учитывая, что местная радиостанция KISW хвалится на своём сайте тем, что «ночью радиоволны раскачивал Стив Слейтон, и именно он первым в Америке поставил AC/DC на радио!»

Бартлетт объясняет всё: «Стив не знал AC/DC до моего прихода <на станцию в качестве программного директора, в июне 1977-го; уволился в январе 1978-го>. Главный менеджер KISW Боб Бингэм поначалу меня распекал за то, что я даю в эфир AC/DC. Я назначил музыкальным директором Стива».

Бартлетт ушёл с радио на пенсию и теперь проживает в Коста-Рике.

«Владельцы WPDQ/WAIV в Джексонвилле не понимали AC/

DC. А я им только сказал: “AC/DC будут самой успешной группой в истории рок-музыки, уж в этом-то мне поверьте”. Самое смешное, что вообще-то меня никто никогда не просил раскручивать AC/DC. Это я сам всё делал, один, и, думаю, информация обо мне просто не дошла до нужных людей в группе. Atlantic Records так мои труды и не признал. Но я совершенно точно знаю, что в Америке австралийскую музыку вообще и AC/DC в частности первой представила моя радиостанция».

Даже Сидни Драшин подтверждает, что и он узнал об AC/DC от Бартлетта.

«Билл пришёл в такой восторг, что уговорил меня войти в дело и запланировать даты концертов для AC/DC. Я был рад это сделать. Отличная группа. Ребята классные. Я полюбил группу. С Янгами вести дела было одно удовольствие. Чувак, вот бы их на радио. Помню, позвонил в <агентство Дага Талера> American Talent International и рассказал президенту, Джеффу Франклину, какие AC/DC классные – деньги в банке на десятки лет – позвонил в понедельник, после концертов в выходные <в августе 1977>. Публика там просто обалдела».

Так каким же образом безвестный диджей в Джексонвилле просёк то, что эти будут самой успешной группой в мире, ещё до того, как это поняла их американская рекорд-компания?

«Ещё когда я программировал эфир WPDQ/WAIVM, мне почтой пришла австралийская версия *High Voltage*, – говорит Бартлетт. – Мне прислали потому, что в Австралии ходили какие-то разговоры, что-де в Америке один программный директор на радио ставит австралийскую музыку. Alberts мне пластинку прислали. Наверное, Джефф Рейнолдс из EMI всем лейблам обо мне рассказал. Я с ним общался в Мельбурне ещё в 1972 году, а с Роном Тюдором – в Сиднее. И оба поставили меня в лист почтовой рассылки, чтобы присылать то, что я могу поставить».

Любопытно, что в 1968 году Тюдор подписал на своём лейбле June Productions группу The Valentines – группу Бона Скотта с Винсом Лавгравом.

Бартлетт, в свою очередь, вернулся во Флориду и поставил там в эфир одного из артистов Тюдора, а именно группу Mississippi, костяк которой потом многого добился в США под названием Little River Band. Бартлетт позже порекомендует битловского продюсера Джорджа Мартина для работы с ними, предложение передано от EMI менеджеру LRB Гленну Уитли. Мартин спродюсировал альбом Little River Band – *Time Exposure* в 1981 году.

«Будучи в Австралии в 1972 году, я даже появился в телешоу из Мельбурна Happening’72. Они меня интервьюировали главным

образом потому, что я был американским программным директором, миссия которого – принести австралийскую музыку в Америку».

А вообще – как его занесло в Австралию?

«Я как студент по обмену попал в сиднейский университет Маккуори. На радио я взял отпуск с тем, чтобы всё проверить. В Мельбурне я ходил по концертам, видел Spectrum, Captain Matchbox и другие осси-группы начала 70-х, а вот на радио никогда их не слышал. Тот год, 1972-й, был в Америке началом вот этого этапа «рока, ориентированного на альбомы». И мне нужно было найти нишу, в которую конкуренты не полезут. Я выбрал осси-музыку – потому что она была настоящей и подходила под AOR-формат, который я и помогал развивать. Это также помогло мне сделать станцию брендом, и опять-таки у меня был ценный товар, на который, я понимал, конкуренты не станут покушаться.

Там, в Австралии, я решил наведаться на некоторые лейблы, рассказать им, кто я на радио и чем занимаюсь, и взять какие-нибудь промоматериалы. И я действительно звонил, ходил, общался с руководством. Ничего себе концепция, верно? Ну, ещё я Маккуори посещал, но решил, что лучше буду делать карьеру на радио.

И я начал получать новые синглы и альбомы напрямую от австралийских рекорд-компаний. Когда я получал этот импорт, я его тут же отслушивал и ставил. AC/DC идеально ложились в фирменный стиль моей станции: простой трёхаккордный рок, поверх которого – бунт. Эта музыка моментально вызывала положительную реакцию, а кроме того, ничего подобного по звучанию AC/DC не существовало, разве что группа под названием Silverhead с фронтменом Майклом Дес Барресом».

Что бы ни делал Бартлетт – всё получалось. Покойный Рон Мосс, координатор станции 2JJ и босс Холгера Брокманна, когда он впервые поставил «It's A Long Way To The Top» в 1975 году, вскоре посетил его в Джексонвилле, чтобы обсудить FM-формат, на который он хотел перейти (2JJ в конце концов стала 2JJJ и перешла на FM в 1980-м), и Бартлетт помог Моссу разработать расписание вещания.

AC/DC так и не посетили эту радиостанцию.

«С AC/DC я познакомился только в 90-е. Они еле меня вспомнили. Я встретился с ними на стадионе в Вустере, штат Массачусетс, я знал одну «шишку» из рекорд-компании. Пообщался с ними за сценой минуты две, в общем. Я им объяснил, кто я такой, но они повели себя так, как будто ничего особенного в этом нет. Что меня опечалило».

Но особенное в этом есть, и немалое. Джексонвилль стал одним из ключевых городов Соединённых Штатов, где группа впервые выступила с большим успехом.

«Фаны слушали группу по радио до концертов, – говорит Драшин. – Радиотрансляции помогли продать шоу, но фанам понравилось то, что они услышали, иначе они б не купились. AC/DC перешли в разряд хедлайнеров в рекордно короткие сроки. Я подумал, что произошло это примерно в середине первой песни концерта.

Что отличало AC/DC – это тексты песен, шоу и поведение на сцене и вообще время. Молодёжь бредила концертами и пластинками. Но я думаю, что юго-восток стал оплотом AC/DC благодаря промоутерам, которые сразу за них взялись, вроде меня. Нас было немного, и нам надо было разработать свой план игры. В те годы радио работало по-другому из-за федерального регулирования <запрещавшего компании иметь больше определённого количества радиостанций>.

А у меня был выход на некоторых диджеев, потому что я нанимал их в качестве MC на концерты. И это стимулировало их играть эту музыку. То есть сложилась ситуация, в которой выигрывали все: радиостанции ставили музыку, чтобы рекламировать концерты, а сами станции и их сотрудники получали признание на концертах».

Но только не в исторических книгах.

***

Интересно, что был ещё один невоспетый герой на американском радио, который тоже приложил много сил к раскрутке AC/DC.

Звали его Тони Берардини, и он программировал эфир KTIM, мелкой рок-станции в Сан-Рафаэле, предместье Сан-Франциско, Калифорния.

«Тони был фанатиком, – говорит Джуди Либоу, которая работала в отделе промоушена Atlantic 16 лет и начинала пробивать группу на колледж-радио. – Он начал с программирования эфира и в конце концов дослужился до генерального менеджера WBCN в Бостоне, которая много лет считалась одной из элитарных прогрессивно-роковых радиостанций в стране. Этот мужик готов был за группу AC/DC грызть бритвенные лезвия – так их любил».

Прошло почти сорок лет, а он их до сих пор любит.

«Их музыка – абсолютно то, что надо, – говорит Берардини,

ныне вице-президент радио CBS. – Она реально качала, как настоящий тяжёлый рок – это в эпоху сингеров-сонграйтеров и диско. Они никем не притворялись и не приносили извинений за то, какие они есть, что делают, но зато в их текстах сквозил потрясающий юмор. Фига в кармане везде почти. Вот это мне в них очень нравилось».

Про то счастливое время он не помнит ничего плохого.

«Я был управляющим директором и диджеем на KTIM, и один из моих диджеев, Уайлд Билл Скотт, принёс на наше музыкальное собрание альбом группы, который мы послушали и тут же поставили “It’s A Long Way To The Top” в эфир. Это хард-роковая песня, в которой мелодию ведёт волынка. Я ничего подобного и представить не мог. Слова – отличные, это я могу сказать как диджей, который получал два доллара в час, работая в ночных сменах шесть дней в неделю. Этот текст идеально схватывает суть не только музыкального бизнеса, но, по моему мнению, и жизни вообще. Завещаю включить эту песню на моих похоронах.

Тогда не было ни интернета, ни соцсетей, так что единственный способ узнать, ставит ли кто-то группу в эфир – через прессу нашей индустрии. А мы были настолько мелкой станцией из Залива, что даже не присылали им отчёты наши. Все диджеи обожали *High Voltage* и заиграли диск до дыр. Мы знали, что никто в Заливе больше эту группу не ставит. И нам реально было наплевать, что они там ставят. Мы давали это в эфир, потому что эти песни качали».

Когда он переехал в Бостон, ничего не изменилось.

«WBCN в рейтингах падала ниже плинтуса, и программный директор Чарли Кендалл хотел, чтоб станция была пободрее. Мы с ним периодически общались все эти годы, и он знал, что я предпочитаю рок, который качает. Первая же песня, которую я поставил в своём первом эфире, была “It’s A Long Way To The Top”. Я так рассчитал, что она задаст тон всей программе. На следующую неделю я добавил в плей-лист альбом, который, учитывая опыт WBCN в тяжелой музыке – у них почти ничего не было тяжелее Queen и Aerosmith, которых отстаивал Максен Сартори, отменный диджей этой станции – удивил, я думаю, музыкальную индустрию».

С поддержкой Бартлетта, Берардини и других неотмеченных сторонников группы на радиостанциях от KMAC/KISS в Сан-Антонио до WLQV в Колумбусе, «It’s A Long Way To The Top» сильно помогла в раскрутке группы.

И упускать возможность было нельзя.

***

Сегодня Бостон – это территория группы AC/DC. The New England Patriots (команда американского футбола. – *Прим. пер.*) включают песни «Thunderstruck», «For Those About To Rock» и другие записи AC/DC до, во время и после матчей на стадионе Gillette в Фоксборо. В Южном Бостоне, где население – ирландцы-католики, принадлежащие к рабочему классу, та самая среда, что в «Отступниках» Мартина Скорсезе и «Уилле Хантинге» Гаса ван Сента, песни AC/DC получили широкое распространение не только потому, что они настоящие, честные и вдохновляют, но и потому, что в них – память, кто ты и откуда. Нет никакого другого места, куда ты мог бы вернуться – по-настоящему или в душе. Не стоит отрываться от него, потому что твоя страна сделала тебя тобою. Воспитывался ты в семье Янгов или на улицах Южного Бостона, семейные связи и место рождения – это для тебя всё.

Бостон и соседний город Куинси (Квин-зии, как говорят настоящие местные) – ещё и родина Dropkick Murphys, ирландско-американской панк-роковой стадионной группы, которой удалось то, что не вышло у многих других, а именно – сделать достойный кавер на песню AC/DC. «It's A Long Way To The Top» они превратили в нечто совершенно своё, уникальное. На концертах они также играют «Dirty Deeds» и «T.N.T.».

В январе 2013-го в баре McGreevy, район Бэк-Бэй, Бостон, «Дропкики» дали специальный бесплатный концерт в честь выхода альбома с названием очень в духе AC/DC, – *Signed And Sealed In Blood* («Кровью подпись и печать»). Владелец этого бара – Кен Кейси, вокалист и басист группы. Придя туда, я оказался в толпе в бейсболках Red Sox и футболках Bruins. В маленьком зале набилось, наверное, человек 200, и гораздо больше разочарованно стояли на тротуаре. Когда дело дошло до главного гимна этой группы «Shipping Up To Boston», увековеченного в фильме «Отступники», народ начал трястись так бешено, что, казалось, стены рухнут. Такое же было, когда AC/DC выступали в маленьких залах в Австралии, Англии и Америке с середины по конец 70-х.

После концерта Кейси позирует для фото и подписывает мерч. При всём его богатстве и новообретённой славе он явно не утратил связи с фанами и не забыл своё происхождение. Высказывание этого человека вошло в анналы: «Полагаю, наша цель – стать AC/DC кельтского панк-рока». Лицо его светлеет, когда я замечаю, что пишу книгу о Янгах.

«Гениальные авторы песен и шоумены, – говорит он. – Они –

суть того, что значит быть настоящей рок-н-ролльной группой. Дело не в том, как выглядеть. Дело в музыке. AC/DC – это мужская группа, они держатся корней и не сворачивают со своего пути. Ты всегда знаешь, что получишь от AC/DC, и мы именно такими стараемся быть. Мы хотим, чтобы наши фаны знали, что они получают, чтобы они верили, что мы им всегда дадим то, что они хотят. Это как раз то, что всегда делали AC/DC».

Я спрашиваю Тони Берардини, почему именно в Бостоне они так прижились.

«Отклик на AC/DC на Восточном побережье был гораздо сильнее, чем на Западном, – отвечает он. – За пределами города Бостона, который относительно мал, расположено множество городков для синих воротничков, для рабочего класса, и там населения гораздо больше, чем в самом городе. Мне кажется, тяжёлый рок AC/DC и темы их песен нравятся этому рабочему классу. AC/DC – это настоящий, простой, без выпендрёжа и извинений, голый и прямолинейный рок. Мне кажется, эта аудитория чует «туфту» за сто миль. В музыке и шоу AC/DC туфта отсутствует полностью. Вот подумайте: «Дропкики», в общем, в том же потоке, хотя их стиль – традиционный/ирландский панк, но – давайте прямо скажем – кто ещё может сделать достойный кавер на “It’s A Long Way To The Top”, включая соло на волынке?»

Берардини сам вёл первый бостонский концерт AC/DC.

«Осенью 1978 года я узнал, что AC/DC выступят в Бостоне в маленьком клубе Paradise Theater на 500 мест. Я тут же позвонил на лейбл и сказал, что мы хотим сделать живую трансляцию. А лейбл такой: “Да, точно? Да нет проблем!” В те дни можно было такое делать. Сегодня бы не вышло. Клуб набился до отказа. Я вышел на сцену и произнёс некую вступительную речь, которая транслировалась в эфир. К сожалению, я так завёлся, что сказал нехорошее слово на три буквы и ещё парочку ругательств. Толпа просто с ума сошла, а от игры группы чуть двери не выбило».

Этот Paradise до сих пор находится на авеню Коммонуэлс, в полумиле от Фенуэй Парка, но переименованный в Paradise Rock Club. Крошечное пространство: почти всё занято сценой. Находясь там, не веришь, что AC/DC начинали в таких вот забегаловках с сотней посетителей и вышли на арены перед сотнями тысяч в Буэнос-Айресе, Рио-де-Жанейро, Торонто и даже перед миллионами – в Москве на лётном поле (имеется в виду знаменитый концерт в Тушино в 1991 году. – *Прим. пер.*). Ни одна другая группа не способна собрать столько народу, как AC/DC.

«Сейчас AC/DC выдают такой же качающий тяжёлый рок, как и на первых альбомах. Они подчистую продали TD Garden и Gillette Stadium в ходе тура *Black Ice* – я на оба ходил, – и их

концерты до сих пор тебя пробивают до дна. Вот скажите, много ли групп делали такое столь долго?»

***

Не все, однако, готовы поручиться за то, что AC/DC – «нетуфтовый» австралийский саунд в чистом виде.

Робу Райли было всего 17, когда он познакомился с Янгами в South Side 6 в Мельбурне, и, как он скромно замечает, «дунул с ними на Лэнсдаун-роуд». В 21 год он переехал в Сидней с группой Dallimore, подписанной лейблом Alberts и в 1980 году выпустившей единственный сингл «We Are The Kids». Год спустя он вошёл в состав Rose Tattoo, чьи первые четыре альбома спродюсируют Ванда и Янг, после того, как Бон Скотт пристроит их в Alberts, и брак этот был лёгким и летучим, но крайне продуктивным творчески.

Райли говорит, что в группу его взяли «шантажом». Он больше с ними не общается – феерически поцапался с вокалистом Энгри Андерсоном, но место в пантеоне славы рока ему обеспечено за его песню «We Can't Be Beaten». Рифф этой песни – один из самых оригинальных, узнаваемых и любимых в австралийской музыке. Если кто и понимает химию хорошей рок-песни – то это Райли.

«Там, конечно, чёткий осси-саунд. Каждый его пытается скопировать, что довольно мило. У AC/DC австралийский саунд, но они – *мировая* группа. Они давным-давно покинули Австралию и стали просто группой для всего мира. Весь мир находит их музыку доступной, ту формулу, что они применяют».

Марк Гейбл придерживается похожего мнения: «Я бы не стал говорить, что AC/DC – это только квинтэссенция австралийского рок-саунда. Тот факт, что Ангус и Малколм родом из Шотландии обусловил то, что в Австралии они сделали что-то совершенно новое. Если б они родились в Австралии, они бы не нашли этот свой звук, звучали бы по-другому. Эти парни отличались от всех по виду, по мыслям и по восприятию Австралии. Они видели Австралию с той стороны, с которой сами австралийцы её не видят. Они взяли панк-рок и сделали из него такое, что весь мир смог понять и оценить».

Даже старые враги вроде Дениза Тека (Radio Birdman) изменили мнение, оценив то, чего достигли AC/DC со времён песни «It's A Long Way To The Top» – наверное, именно её он имел в виду, когда в книге Энгельгарта охаивал AC/DC как «хромой буги ранних 70-х». Тот самый буги, что и в песнях «High Voltage»

и «Rock'n'Roll Damnation».

Но в интервью, взятом для этой книги, звучит нотка раскаяния: «Я не в курсе, откуда взялась эта моя цитата <у Энгельгарта>. Конечно, вполне возможно, что я либо <вокалист Birdman> Роб Янгер что-то такое сказанули. В молодости, в середине 70-х, мы очень критически относились ко всему, что, как нам казалось, находится в мейнстриме или в моде. Электрический буги-рок однозначно подпадал под это определение. И мы не щадили ни одну группу, которая была принята индустрией, по большей части потому, что нас оттуда исключили».

Но эта враждебность со временем смягчилась.

«Что касается AC/DC, то в то время, насколько я помню, мне очень нравилась их жёсткость и энергия, но я не считал, что эта группа открыла что-то новое. Я в общем придерживаюсь того же мнения <которое приведено у Энгельгарта>, но если б меня сегодня спросили, я бы слово «хромой» не стал бы говорить.

Я полагаю, что им сильно помог брат и то, что у них был выход на менеджмент Alberts и доступ к студиям. Удивлюсь, если это не так. Но, по-моему, это ни в коем случае не умаляет того, чего они достигли, когда им выпал шанс. Я бы сказал, что они *стали* квинтэссенцией автралийского рок-саунда 70-х. Возможно, они начали там, где остановились Daddy Cool».

Фил Карсон со своей стороны вообще не вмешивается в спор: «AC/DC – это великая рок-н-ролльная группа, чьё звучание – поверх границ стран. Я сам твёрдо уверен в том, что их саунд никакой не специфически австралийский. Если уж говорить про австралийский саунд, то я бы назвал группы Australian Crawl, Mondo Rock, Skyhooks, а также Айва Дэвис с The Flowers и Icehouse – вот яркие примеры австралийского рок-саунда. Где-то на полпути от него до прямолинейного международного рок-звучания я бы поставил группу Cold Chisel, а вот AC/DC – это прям полнокровный рок-н-ролл от начала и до конца».

«В австралийском гитарном роке они протоптали свою дорожку, – говорит Марк Опитц. – В этом никаких сомнений. Проложили путь – что Bee Gees сделали в гармоничной и мелодичной музыке. И группа Air Supply из таких же. Если уж и есть некий австралийский рок-саунд, то AC/DC – очень большая его часть, но не они одни там. Что касается гитарных звуков, то мы ведь в то время не имели прямого быстрого доступа к тому, что происходило в остальном мире, так что изобретали что-то более или менее своё, представляя, что там другой какой-нибудь гитарист может делать со своим усилителем. Поскольку все много выступали в пабах, то было время поэкспериментировать с

звучанием, причём AC/DC были не единственными обладателями «большого» звука. Они, наверное, одними из первых пошли по этому пути, но и многие другие люди тоже такое делали».

Можно объяснить лучше, считает Энтони О'Грейди, уверенный, что титул этот давно застолбил Билли Торп. Лучший способ понять разницу между австралийским и американским саундом таков: сначала послушать, как Amboy Dukes, старая группа Теда Ньюджента, играет кавер на «Baby, Please Don't Go», а потом – версию AC/DC на оригинальном альбоме *High Voltage*.

«Разница в том, как австралийцы чувствуют блюз и как его чувствуют американцы. Версия Amboy Dukes – как будто поезд по рельсам катится, а AC/DC – это грузовик, рвущийся в гору. Ты прям чувствуешь, как передачи переключаются, чувствуешь педаль сцепления, стук поршней».

Стук не могу не слышать, когда еду по американской глубинке, от Геттисбурга, Пенсильвания, и на радио звучит «It's A Long Way To The Top». Почти сорок лет прошло с тех пор, как песню выпустили в Австралии, но она не растеряла ни капли энергии. Группа, к которой программные директора на американском радио относились настороженно в 1976 году, теперь непрестанно звучит в эфире – рядом с Journey, REO Speedwagon и Boston.

Как сказал один составитель плей-листов, пожелавший остаться неизвестным, журналу Billboard в 1981 году после успеха альбома *Back In Black*, «AC/DC настолько «в кассу», что даже их старый материал, который тогда был не в кассу, теперь уже тоже в кассу».

А просто когда едешь по пустой ночной дороге, нет ничего лучше, чем «It's A Long Way To The Top». И вот эта двойная сплошная как будто ведёт тебя к жизни, которая может у тебя быть – если сильно захочешь. Я когда слушаю эту песню, сразу начинаю скучать по Австралии.

Аллан Фрайер, шотландско-австралийский певец, который мог бы заменить Бона Скотта, если б не Брайан Джонсон, на следующий день позвонил мне – он был дома в Форт-Уорт, Техас – и сказал, что отправится в студию записывать свою версию песни «Back In Black».

И что же он думает об австралийском саунде?

«Он – от сердца, и я тоже говорю от сердца, – отвечает он. – О том, чтобы не забывать о родине. Когда играешь сотни концертов в год, три за вечер иной раз, то делаешь, что должен, отдаёшь долги, рвёшь задницу – и всё делаешь ради любви к тому, во что веришь. AC/DC никогда не забывали, кто они и откуда. Никогда. Мне кажется, это такая особенность шотландцев, австралийцев и,

на самом деле, британцев тоже. Почти никто из тамошнего народа не забывает, кто они и откуда. Я сам такой. И мне кажется, AC/DC – это саунд, просто убойный, и эта их ритм-секция, и ритм-гитара. Искренность в чистом виде.

Никакой туфты. Грима. Ничего такого. Просто – честность. Принимайте. Вот джинсы, кеды, футболка – выходи, делай своё. Думаю, фанаты понимают: в этом – правда. Это прямолинейный рок-н-ролл. И каждая песня – как будто о тебе. Кто ты и откуда».

Так и есть.

4. AC/DC
«Jailbreak» (1976)

Австралия, Северные Территории, Дарвин, 1989 год. Три заводных юноши из пригорода Сиднея – со стороны моря, Балмейн – 16 и 17 лет, находятся далеко от дома. Они стоят на сцене тюрьмы Беррима, которую один барристер по криминальным делам описал как «нечто из Диккенса, а на самом деле даже страшнее, чем у Диккенса» перед шумной толпой человек в сто, по большей части – нарушителей из аборигенов.

Их группа Sooty Blotch попала сюда благодаря Teenage Roadshow, идее, которую выдвинул седовласый Гил Уивер, бывший военный филантроп, и которую поддержал Австралийский совет искусств. Идея заключалась в том, чтобы отправлять артистов и музыкантов играть в населённых пунктах и тюрьмах на севере страны, который обделён развлечениями.

Sooty Blotch милосердно изменила название на Baby Sugar Loud, и в 1990 году они грозились прорваться к большой славе, но вместо этого распались. В определённый момент их разогревали даже Powderfinger, рокеры из Брисбейна, которые потом действительно стали суперзвёздами в Австралии и выпустили ряд альбомов номер 1 в стране.

«Почти вся публика была чернолицей, а охрана – белыми, – вспоминает Том Доналд, их гитарист; он теперь работает в рекламе. – Наш сет состоял сплошь из каверов: роллинги, Free, Cold Chisel, Хендрикс. Играли жёстко, тяжело. Реакция отличная. Зэки в строгой изоляции били в двери – это прям слышно было.

Атмосфера накалилась до такой степени, что один из охранников подозвал Гила и говорит: начальство разрешает ещё одну песню только. А мы ещё полпрограммы только сыграли. Так что Бен Куинн, вокалист наш, сказал публике: нам сказали, что ещё одна песня, последняя!»

***

И тут из задних рядов как заорут: «Побег из тюрьмы» давай!»

«Мы эту песню знали, – говорит Доналд. – Я поглядел на Стюарта Миллера, барабанщика нашего, а он лыбится, как идиот. Я поглядел на Бена, он мне, губами: нет! Как будто наши жизни в наших руках. Я опять на Стю гляжу. А он такой палочками: раз, два, три, четыре, и я играю рифф. И тут все просто с ума

посходили, и мы на секунду вообще не поняли, что теперь дальше-то будет. Может, мы допустили страшную ошибку. Охрана всех заставила сесть. Мы закончили. Зэки с ума посходили. Охрана нас вывела. Один из них орал на Гила – дескать, всё, Teenage Roadshow теперь получит запрет выступать в исправительных учреждениях Северных Территорий. Гил решил, что всё просто очень круто. Одно из ярчайших воспоминаний всей моей жизни».

Шесть лет спустя рок-группа, состоящая из австралийских аборигенов, Yothu Yindi, сделала кавер на «Jailbreak» для трибьютного альбома *Fuse Box*, в котором также поучаствовали австралийские альтернативные группы и артисты, например, Regurgitator, Эд Куппер и The Meanies. С диджериду и раскатистым бэк-вокалом эта версия чуть ли не превосходит оригинал, а это в случае с песнями AC/DC большая редкость.

И до сегодняшнего дня «Jailbreak» – песня, которая, как немногие другие, рассказывает о трудной жизни аборигенов, живущих в малонаселённых частях Австралии.

На то есть одна простая причина.

«Очень высокий процент заключённых, – прямо говорит Мандавуй Юнупингу. С этим певцом я успел пообщаться перед его смертью в июне 2013 года. Он исполнил партию бэк-вокала на языке йолнгу в этой кавер-версии. – Шансы аборигена получить реальный срок в десять раз выше, чем у неаборигена. Но ещё и песня сама по себе отличная».

Но оригинальные слова в кавере очень ловко повёрнуты – так, что получилось другое содержание. Сильное политическое заявление, касающееся смертности аборигенов в заключении, завершается фразой, которая отличается от оригинальной: «Он проделал это/С простынею на шее».

«Факт печальный, но правдивый. В тюрьме невозможно повеситься на верёвке – верёвку почти никто достать не может. А простыня – это жестокая реальность ситуации».

***

«Jailbreak» – не самая оригинальная песня Янгов. Невозможно отрицать её сходство с песней «Gloria» группы Them, пусть даже Марк Эванс настаивает на том, что басовая линия меняется и «уходит в другую сторону», но слова и музыка – из самых простейших и злейших у AC/DC. Как сказал Клинтон Уокер, «виртуальный манифест» группы. Песня появилась в 1976 году, в том же году выпущена синглом в Австралии и Великобритании, а

дешёвенький и неказистый клип снял всё тот же Пол Дрейн, на сей раз – в карьерах в Саншайн, западном пригороде Мельбурна.

Начинает песня, как обычно у AC/DC: с риффа Малколма, который задаёт настроение и толкает ритм «сверху вниз».

«Определённо, – повторяющийся рифф на трёх аккордах, повторение аккордов песни “Gloria”, – говорит Джо Матера. – Как “Smoke on the Water” Deep Purple и “Smells Like Teen Spirit” Nirvava он стал одним из самых популярных риффов у начинающих гитаристов. И тем не менее с первого же удара по струнам сразу узнаёшь AC/DC».

Затем вступают барабаны и бас, но патентованный Джорджем Янгом буги молотит посильнее, чем в «It’s A Long Way To The Top». Что-то такое прыгучее, эластичное. Потом Бон Скотт засаживает своим рычанием – прям видишь его отсутствующий зуб. Дополняет это всё бэк-вокал, настолько перекрученный и кровоточащий, как будто поёт шайка преступников, сбежавшая с Земли Ван Димена. Но более всего «Jailbreak» – пример того, насколько в музыке AC/DC важно пространство. Единственная басовая нота – как разогнавшееся сердце. Гитара Ангуса с дистошном изображает сирены, выстрелы и облаву с фонарями. Затяжная пауза перед тем, как одинокая пуля вопьётся Скотту в *спишину*. Завершается перестрелкой тарелок, гитар и, убийственная идея, – маракасами. AC/DC в лучшем виде.

«AC/DC всегда будут живой группой, – говорит Эванс об этой жёсткости. – Мы в студии работали вчетвером, записываясь, и так получался простой микс. Ничего потом почти не добавляли, <кроме> вокала и гитарного соло. Так что какую бы вы песню ни слушали, там везде как бы два Ангуса. Потому что Ангус спрятал «большие» аккорды, но также он играет и соло. Но ты всё слышишь так, как будто группа играет живьём в студии. Так что, когда играешь на сцене, все такие: оба-на, звучит-то как на записи! Это и есть запись, мать её.

Кощунственно, наверное, прозвучит, но я лично слушал Led Zeppelin живьём пару раз и, будучи просто фанатом первой пары пластинок, я на концерте возмущался: прикалываетесь, блин, что ли? Пластинки у них фантастические, и именно потому, что они такие навороченные; живьём эти парни всё это воспроизвести не могли. Но если говорить именно о студийных записях – они, блин, в своём мире же совершенно существуют. А я считаю так: если ты врубаешься в группу по записям, а потом идёшь на концерт и думаешь: вот ведь, сука, лучше, чем на пластинке – это и есть самый крутой комплимент, который ты можешь сделать группе».

Стюарт Янг, работавший одно время менеджером AC/DC

вместе со Стивом Барнеттом: «Они абсолютно блистательны. До сих пор, наверное, на концертах это лучшая живая группа, которую я когда-либо видел».

И тем не менее по какой-то хитрой причине «Jailbreak» не пришлась ко двору, когда задумывался удар AC/DC по Штатам. Получилось так, что из-за каких-то корпоративных разногласий и ошибок она в Америке не выпускалась до 1984 года, до «Jailbreak». Потому что альбом *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*, на котором она была изначально, Atlantic бросил на полку пылиться. Но даже когда альбом наконец появился в американских магазинах, в 1981 году, совершенно явно вдогонку к мультиплатиновому *Back In Black*, песня «Jailbreak» из трек-листа загадочным образом исчезла.

«Американские рекорд-компании: попробуй, разбери», – резюмирует Эванс.

Джим Деленхарт утверждает, что кто-то на Atlantic, возможно, преемник Джерри Гринберга Даг Моррис (ныне председатель правления и CEO компании Sony Music), счёл, что эта песня «испугает тинейджера». Фил Карсон, ответственный за деятельность Atlantic за пределами Америки, говорит, что только лишь «вспоминаются какие-то обсуждения этого вопроса, но я тогда повернулся спиной к проекту».

Но до того он практически сделал карьеру Карсона. Знак того, насколько важную работу он выполнял для AC/DC с 1980 по 1981 год – то, что он единственный из всех сотрудников Atlantic упомянут лично на конвертах альбомов *Back In Black* и *For Those About To Rock* (на последнем загадочный «Спрингфилд» означает то, что когда-то Карсон играл на басу у Дасти Спрингфилд.

«К тому времени как AC/DC решили уволить Матта Ланжа <после *For Those About To Rock*>, Джерри Гринберг ушёл с лейбла Atlantic, и отделом артистов и репертуара (A&R) занимался преимущественно сам Даг Моррис и его тусовка в Нью-Йорке, – говорит он. – Меня немного разочаровало то, как стали работать с группой. Я сказал Дагу, что выпускать *Dirty Deeds Done Dirt Cheap* <после такой паузы> – это большая ошибка. Я говорил, что альбом сейчас помешает тому, что мы уже сделали для AC/DC с вокалистом Брайаном Джонсоном. Народ потихоньку стал привыкать к той немыслимой идее, что Бона Скотта можно кем-то заменить. А Даг просто смешал поклонников из разных лагерей и разрушил огромную часть фанбазы группы.

Он вдруг резко прервал тот нарастающий процесс, с которым мы «поднимали» Брайана. Теперь же группа снова попала в ситуацию, когда сравнивается AC/DC с Боном Скоттом и AC/DC с Брайном Джонсоном. Но в то время доводы Дага были

исключительно финансовыми. Back In Black уже продался тиражом в пять миллионов. Даг сказал, что если у этой пластинки такие цифры, то *Dirty Deeds* разойдётся в количестве двух миллионов. Я ему сказал, что так и будет действительно, но продажи альбомов AC/DC снова выйдут на равнину».

Карсон оказался прав. *Dirty Deeds* (вариант с трек-листом, в котором скандальным образом отсутствует «Jailbreak») стал шестикратно платиновым, и до сих пор он – самый продаваемый альбом AC/DC в Штатах после *Back In Black* и третий по продажам из всех альбомов группы, уступая *Back In Black* (22-кратная «платина») и *Highway To Hell* (семикратная). *For Those About To Rock* платиновый всего четырежды – по продажам его обошли даже *Razor's Edge* (пятикратная) и *Who Made Who* (пятикратная).

«Решением Дага двигала только жадность. Его аргумент таким был: мы получим отличные премии за такие продажи, поэтому я должен перестать думать, как артист. Я до сегодняшнего дня горжусь тем, что боролся за группу. Выпустить тогда *Dirty Deeds* – это самое глупое решение, которое когда-либо принял руководитель рекорд-лейбла. Одному богу известно, сколько продалось бы экземпляров *For Those About To Rock*, если б Даг подождал и выпустил его первым. Но своим идиотским решением он реально изменил всю историю группы. В недостатке успеха *Flick of The Switch* и *Fly On The Wall* я виню по большей части глупое решение выпустить *Dirty Deeds* вслед *Back In Black*.

Flick of The Switch и *Fly On The Wall* не просто продавались ни шатко ни валко (только «платина») – из-за них взбешённые AC/DC ушли с лейбла Atlantic. Несложно представить себе, что AC/DC особенно возмутило то, что *Dirty Deeds*, который в 1976 году сочли альбомом непубликабельного качества, Atlantic теперь с энтузиазмом рекламирует с помощью пляжных мячиков.

«Помню, как проводилась кампания с WBCN в Бостоне, – говорит Джуди Либоу. – Мы решили сделать летний промоушен, выбрали песню “Big Balls”, заказали вот эти мячи гигантские, которые станция потом раздаривала бы. Мы здорово повеселились, с группой и с их музыкой».

А почему Моррису не удалось постичь смысл AC/DC?

«Даг ценил их, но по-своему, – говорит Дерек Шульман, который на сестринском лейбле Atco путём самой замечательной межкорпоративной аферы в музыкальной истории увёл AC/DC у Морриса в обмен на Пита Таунсенда из The Who. – Проблема, как я чувствовал, заключалась в лёгком презрении группы ко всем, кто работал на стороне «рекорд-бизнеса». Они нормально относились к музыкантам, но не очень хорошо к тем, кто работал на них в «бизе». Даг, конечно, понимал, что AC/DC – уникальная

группа, которая продаётся огромными тиражами. Однако, я думаю, что их личный настрой в стиле «мы меньше, чем шоу-бизнес» никогда не пускал этот самый «биз» в их герметичный мир».

У Марка Гейбла родилось ощущение герметичного мира во время профессиональных и личных контактов в тремя братьями.

«Я больше работал с Джорджем на профессиональной основе. Но как-то и с Ангусом пообщался, и даже повезло с Малколмом пива попить пару раз. Малколм очень тихий, не крикун и ни в коем случае не надменный. Он двинут на музыке вообще и на бизнес-стороне вопроса в частности. Когда я познакомился с Ангусом, мы поболтали немного, но он мой юмор совершенно не оценил. Я про Янгов понял одно: они воспринимают себя очень серьёзно. К большому таланту прилагается обычно ранимость. Они очень осторожны с незнакомыми. У них есть такое ощущение, что мы внутри, а вы – нет. У меня всегда такое впечатление складывалось при работе и с Alberts Productions и с Янгами».

Шульман, однако, смог увидеть такую черту братьев, которую обычно никто не замечает.

«Я их уже давно не видел. Последний раз – в туре несколько лет назад. Я люблю парней этих, хорошо к ним отношусь. Они отличные люди, которые живут по своим правилам, не допуская вторжения извне и всяких манипуляций. И очень приятно сидеть в гримёрке с Ангусом, который держит в ладонях чашку чая и курит сигарету, и разговаривать с ним *не* о делах».

Есть какая-то ирония в том, что *Dirty Deeds*, который в 1981 году уничтожил отношения AC/DC с лейблом Atlantic, это тот же самый альбом, который за пять лет до того почти что послужил предлогом для лейбла разорвать отношения с группой. Но по-другому бы и не было. Потому что у Янгов – менталитет уроженцев Глазго: тронешь меня или моих – прилетит обратно, мало не покажется.

***

Не сумев убедить «пиджаков» нью-йоркского офиса Atlantic в том, что альбом *Dirty Deeds* имеет коммерческую перспективу, AC/DC чувствовали себя, как контуженные. Всё это приключение, которое началось в 1976-м с выпуском американской версии *High Voltage*, похоже, прекращалось, едва начавшись.

«Это нас просто взбесило, – говорит Марк Эванс. – Эта группа вообще всегда плохо воспринимала критику, особенно от рекорд-

компании. Там же ребята, которые вроде с нами одна тусовка, но тебе говорят: нет, приятель, материал слабоват, выпускать нельзя. Группа разозлилась».

И как гласит уже хорошо описанная история, Джерри Гринберг хотел отказаться от группы, но Филу Карсону удалось убедить Эртегунов, Ахмета и Несухи (в книге Уолла его имя написано как «Несуи») оставить их на лейбле на условии уменьшения аванса за будущие альбомы.

Карсон ещё раз пересказывает историю для этой книги: «Конечно, в нью-йоркском офисе Atlantic обсуждалась тема разрыва контракта с группой. Отдел A&R считал, что группа никуда не продвигается и что они вообще очень вторичны. Именно поэтому *Dirty Deeds* не выпустили сразу. Однако до того как отказаться от группы, у них хватило ума проконсультироваться со мной. К тому времени мы с AC/DC уже совершали серьёзные набеги на Европу и, безусловно, возмещали те 25 000 долларов, которые должны были за каждый альбом».

А промывка?

«Несухи Эртегун мог сказать команде Atlantic, что сотрудники международного отдела поддерживают AC/DC».

Но у Гринберга другие воспоминания. Он отвергает предположения о том, что группу он не любил и не очень об их делах беспокоился. Он также опровергает и историю, изложенную Майклом Браунингом в книге Маррея Энгельгарта, о том, что Карсон перескочил через его голову и стал умолять Эртегунов о пощаде.

«Ничего об этом не знаю, – говорит он. Были *какие-то* разговоры <о том, чтобы отказаться от группы>. Но это не моё решение. В A&R работал один человек, кому я полностью доверял – вот он и сказал, что нужно избавиться от этой группы. А я сам никогда вообще не собирался от них отказываться. Группа в то время ездила в турне по Европе, в Америке они не сыграли ещё ни единого концерта. Текущими делами <AC/DC на Atlantic> занимался Фил Карсон. Я в основном помню про Atlantic то, что там всех, а не меня одного, альбом не вдохновил.

Отношение сотрудников Atlantic было таким: не знаю, стоит ли этот альбом выпускать. Этого я отрицать не могу. Atlantic этот альбом выпускать не хотел, тут сомнений быть не может. Это факт. Но если говорить о разрыве контракта с группой – я думаю, что такого мы никогда не хотели.

Так как же именно Эртегуны, высшие руководители Atlantic, повлияли на судьбу AC/DC? Младший брат, Ахмет, поведал журналу Billboard, что впервые он увидел эту австралийскую группу в 1977 году – они играли в нью-йоркском клубе CBGB. Но

даже тогда он не купился: «Не думаю, что я подписал бы с ними контракт, когда впервые услышал… они старались изо всех сил… мелкие злючки на вид».

«Ахмет в то время нечасто бывал на лейбле, – говорит Гринберг. – Он много разъезжал. А я помню первый тур AC/DC – мы им организовали концерт в Whisky A Go-Go <в Лос-Анджелесе>; во всяких таких маленьких клубах мы им делали концерты, а Ахмет <в тот момент> в этом особенного участия не принимал».

Но когда группа взлетела, тут, по словам Ларри Ясгара, руководившего на Atlantic выпуском синглов, «Ахмет запрыгнул».

***

Джуди Либоу, которая в Atlantic доросла до вице-президента по продвижению и развитию, поддерживает версию Карсона: «В определённый момент пошли разговоры о том, чтобы отказаться от группы. Я, помню, поехала на конвенцию WEA во Флориду. WEA была самым крупным дистрибьютором для всех лейблов – для Warner Bros, Elektra, Atlantic. И в тот год <1977> Atlantic решил, что AC/DC должны там выступить для всех: всех лейблов, всех сотрудников, всех с WEA. Большинство их до того не видело живьём. Площадка была небольшая. Никогда не забуду, как они вышли на сцену клуба, который был забит всеми этим людьми из индустрии, и выдали своё фирменное. Ангус сидел на плечах у Бона, носился по сцене, попу показывал. Невероятное зрелище.

Через некоторое время, несколько лет, я оказалась на Западном побережье – поехала на машине в Калифорнию. И мы с Барри Фриманом, нашим промоменеджером на Западном побережье, поехали во Фресно, где AC/DC должны были выступать. Тогда во Фресно ничего особо не происходило, его даже городом трудно назвать было. Ну AC/DC там вышли на сцену, Ангус спустил штаны, как полагается, и вдруг отовсюду – мы стояли сбоку сцены – в музыкантов капуста полетела. Безумие. Они такого не ожидали. В городке и не слыхали, что снять штаны – это часть шоу. Сумасшедший дом. Капуста летела отовсюду. Летела и летела. А группа играла и играла. Они очень профессиональны и отзывчивы. Они всегда делали то, о чём мы их просим. Все, кто с ними работал, любили их».

Но вне сцены AC/DC приходилось туго. Старшим вице-президентом по продажам тогда был Ник Мариа, который присутствовал вместе с Либоу на конвенции WEA Records в клубе 4 O'Clock в Форт-Лодердейле, последнем концерте первой части

их первого американского турне.

«Они позавтракали в ресторане, и у них не хватило денег расплатиться, – рассказывает он. – Я собирал первую поставку их альбома *<High Voltage>* по всей стране. По-моему, там было единиц примерно 4 тысячи или 6».

«Первый альбом не пошёл, – говорит Ларри Ясгар. – Вообще не случился. Продалось тысяч 50, думаю. Мы понимали, что у нас в руках, но не представляли грядущего успеха».

К 1979 году продажи AC/DC превысили это количество в десять раз.

***

Между Филом Карсоном и похожим на Джина Уайлдера президентом Atlantic Джерри Гринбергом не было никакого недопонимания, когда они в сентябре 1976 года поехали в немецкий Гамбург, чтобы увидеть AC/DC живьём. У Гринберга в 50-е была своя группа – Jerry Green and the Passengers. К 1964 году он уже занимался продвижением альбомов. К 1974-му, 32 лет от роду, он стал президентом лейбла Atlantic, причём назначенным на эту позицию лично Ахметом Эртегуном.

«Я полетел в Лондон, и Фил мне сказал, ты должен увидеть эту группу, – говорит он.

«Джерри наведывался раз в год минимум, обычно ради международных собраний, которые проводились осенью, – вспоминает Карсон. – Я воспользовался этой возможностью и свозил Джерри на AC/DC в гамбургский клуб Fabrik. Там был биток – люди буквально на потолке висели».

«Мы полетели в Гамбург. А я сам барабанщик. Я музыкант. Я разбираюсь в хороших музыкантах и рок-н-ролле, – говорит Гринберг. – И когда я увидел группу – меня унесло. До сих пор помню, как после концерта они набивались в маленькую машину. Я тоже так ездил когда-то. В 16 лет у меня была группа из четырёх человек, и мы, когда ездили на концерт за 300–400 миль, могли себе позволить арендовать только одну машину. Мне приходилось брать только бочку и малый барабан – вся барабанная установка не поместилась бы. И когда я там в Германии увидел эту группу в таком же положении, я как будто снова пережил прошлое. И сказал себе: чёрт, обязательно помогу парням пробиться.

Я вернулся в Америку. У нас было видео группы. Я всех созвал в переговорную. Хочу, говорю, чтобы вы увидели тех, кто будет самыми большими звёздами лейбла Atlantic. Включили AC/

DC на VHS. Atlantic был крупным рок-лейблом, но мы были и крупным попсовым лейблом тоже. А в отделе маркетинга работало много людей не молодых уже, и вот они не врубились в этого Ангуса в шортах, который бегает по сцене и запрыгивает на плечи Бону. До сих пор помню выражения их лиц. Но всё равно на том собрании я заявил, что мы продвинем эту группу в Америке».

Ларри Ясгар вспоминает, как войскам зачитывали строгое предписание: «Собрали все отделы и сообщили нам, что новая наша группа – AC/DC. Именно <генеральный менеджер Atlantic> Дэвид Глю должен был урегулировать всё со всеми, раз сверху поступила команда продвинуть группу в Америке. На нас очень давили. Очень сильно давили. По-настоящему продвинуть группу здесь. С той секунды все говорили только об AC/DC, ни о чём больше. Все силы на них бросили».

А что насчёт известного слуха, якобы Бон Скотт фигурировал в «расстрельном списке» Atlantic?

Энтони О'Грейди уверен: «Ему очень повезло остаться в AC/DC, потому что, когда они приехали в Америку, Atlantic им первым делом сказал: мы полагаем, что вам следует избавиться от этого певца, потому что мы ни слова не понимаем. Все на Atlantic охали и ахали, дескать, американские болваны не поймут, о чём Бон поёт. У американских рекорд-компаний такие же проблемы были с Джимми Барнсом, Алексом Харви, да и на самом деле с любым певцом, у которого шотландский акцент. Но тут Ангус, Малколм и Джордж держались твёрдо».

Я выкладываю это Гринбергу и спрашиваю его, поднимал ли Atlantic вопрос об уместности Скотта в группе и обсуждали ли это с ним.

«Нет, я не обсуждал, – говорит он. – И никогда такое не предлагал».

Британский коллега Карсон поддерживает его: «Со мной точно такое никто не обсуждал. Джерри – один из самых прозорливых президентов в рекорд-индустрии, и он всё бы мгновенно понял. А это всё произошло потому, что люди на американском лейбле говорили ему, что у группы нет будущего. Джерри своими глазами видел нечто внушительное и приказал этим людям выработать план.

Однако никакой реальной поддержки мы не получили, пока отдел артистов и репертуара не возглавил Джон Калоднер, а маркетинг и промоушен – Майкл Кленфнер. Как только за дело взялись эти двое, ситуация начала быстро развиваться – и для AC/DC, и для Atlantic.

***

Кто этот загадочный Джон Калоднер – рыжая борода лопатой, длинные волосы, круглые ленноновские очки? Зайдите на его сайт – в разделе «биография» написано, что, помимо прочих, он подписал Foreigner.

«Джон Калоднер не только находит волшебство, он помогает волшебству произойти, – написано без тени смущения. – AC/DC получили контракт с лейблом в Британии, но в Штатах с группой не хотели работать. Именно Калоднер поддержал их, уверенный, что группа достигнет большого успеха. Он даже собственноручно редактировал и монтировал их кассеты».

Фанатский сайт acdczone.com он также упоминается как «ключевой персонал AC/DC» наряду с Брюсом Ферберном, Майком Фрейзером, Маттом Ланжем, Тони Платтом, Гарри Вандой и главным осветителем Космо Уилсоном. Калоднер – человек скрытный; я несколько раз пытался выйти на него, чтобы взять интервью для этой книги, но не удалось.

«Я пригласил Калоднера работать в A&R-отделе ответственным за выпуск, – говорит Джим Делехант, который помнит рекорд-бизнес 70-х, как то, что бесконечно далеко от сегодняшнего корпоративного кружка. Мы смеялись».

Но другие вспоминают Калоднера без особой симпатии. Особенно Джерри Гринберг.

«Джон Калоднер считает, что именно он подписал Foreigner. Но к подписанию этого контракта он не имеет никакого отношения, – говорит он. – Когда я подписал группу, Джона как сотрудника отдела артистов и репертуара поставили работать *с ними.* На самом деле в определённый момент <покойный менеджер Foreigner> Бад Прегер написал ему письмо, но он всё равно не убрал со своего сайта информацию о том, что он подписал Foreigner. Поймите одну вещь: на лейбле Atlantic никто ни с кем не мог подписать никакого контракта без моего “окей” и подписи на служебке, которая идёт наверх. Вот так вот».

Ларри Ясгар согласен с бывшим боссом: «Джон Калоднер, старина. Всё-то он сам сделал, разве что «Титаник» не потопил».

Крис Гилби помнит, как однажды встретил его на профессиональной музыкальной выставке «Мидем» в Каннах: «Он не знал, кто я такой, и сказал, что-де нашёл AC/DC, и за это его нужно уважать, такой какой-то бред».

«Влияние минимально, – говорит Майкл Браунинг. – Он всем даёт понять, что открыл AC/DC, что есть бред полный. Конечно, он помог убедить Джерри в том, что с группой нужно работать, но ничего более».

Ещё одна фигура фирмы Atlantic, по которой мнения полярно разделяются – Майкл Кленфнер. Калоднер – бородатый,

жилистый, загадочный, а усач Кленфнер – упитанный, потливый и беззастенчиво говорящий всё, что у него на уме, даже если это кого-то обижает. Помимо работы с AC/DC, Кленфнер более всего известен тем, что сделал из The Blues Brothers – номера актёров Джона Белуши и Дэна Эйкройда на телепередаче Saturday Night Live – профессиональную группу, выпускающую альбомы. Их альбом *Briefcase Full Of Blues*, который Atlantic выпустил в 1978 году, занял в американских чартах первое место.

Приглашённый на лейбл для создания отдела, который один бывший штатный сотрудник назвал «отделом развития гастрольной деятельности», он в 1977 году оставил свою позицию главы отдела промоушена на FM-радио на Arista Records, но его руководство в стиле «слон в посудной лавке» (очень многие интервьюируемые для этой книги так его описали) в конце концов привело к его разладу с Гринбергом, и он со злостью покинул компанию.

«Майкл любил AC/DC, – говорит Джуди Либоу. – Он был очень близок с группой. Он боролся за то, чтобы они остались на лейбле Atlantic. Майкл прям адвокат их настоящий был. Сколько нужно было выступать за них и работать на международном уровне – он делал. Он тогда так влиял на других директоров, что они принимали решения, которые он на своём уровне принять не мог».

Стив Лидс занимает ту же позицию: «Я думаю, что реально отстояли AC/DC на Atlantic двое, Фил Карсон, который их подписал, и Майкл Кленфнер, потому что он верил в них больше, чем кто бы то ни было в компании. Он был как бойцовый пёс. Ничего не отпускал. *Мы продвинем эту группу, мы продвинем эту группу, мы продвинем эту группу*. Одно время люди уже готовы были бросить заниматься проектом, потому что реально это было очень тяжело, а группу на самом деле никто не понимал.

Я Майкла не любил, и мы так и не подружились. Пришёл он в компанию случайно и развалил отдел продвижения, которым я руководил, так что я не поклонник. Скажу совершенно откровенно, что я был *не* поклонником. Но я должен сказать, что он очень, очень сильно отстаивал группу, чего не стал бы делать никто на лейбле. Это я признаю. На Atlantic тогда было множество артистов, музыка шла потоком, так что группу AC/DC легко могли бы пропустить и переключиться на другой проект. Длинное стратегическое мышление, даже в те дни, – не то, чем люди занимаются».

И Карсон тоже до сих пор верит во вклад Кленфнера: «Нет никаких сомнений в том, что Майкл взялся за AC/DC, когда пришёл в Atlantic. После того как он присоединился к правлению,

он слетал в Лондон. Думаю, он хотел подписать Bay City Rollers. Я ему сказал: «Не стоит тратить время на них и лучше заняться AC/DC». Он внимательно ознакомился с проектом, вычислил, что группа пока не реализовала свой потенциал, и убедил отделы маркетинга и продвижения тратить на AC/DC больше времени и денег. Я думаю, что это стало важной частью развития группы».

Только Ясгар и бывший менеджер группы Aerosmith Дэвид Кребс считают, что настоящим лоббистом группы в недрах лейбла Atlantic был руководитель отдела связей с артистами Перри Купер.

Купер и сам себя таковым видел, о чём перед смертью и рассказал Сьюзан Масино для её книги. Когда Джерри Гринберг дал Кленфнеру и Куперу видеозапись AC/DC, Кленфнеру, как он говорит, «насрать было», и он попросил младшего посмотреть. Купер посмотрел и тут же был очарован.

«Кленфнер был фанатом, – говорит Кребс. – А Купер – большим *энтузиастом,* поддерживавшим группу».

«Мы на Atlantic все их поддерживали, – смущенно говорит Ясгар. – Я даже не знаю, в чём заключалось участие Майкла Кленфнера. Группа всегда просила Перри Купера».

Что тоже может быть правдой. Рене Купер, дочь Перри, рассказывает мне: «Отец и AC/DC очень плотно общались. После смерти Бона папа и Брайан стали лучшими друзьями. Когда Бон скончался, у него нашли карточку «кому звонить при несчастном случае» – и там контакты моего отца.

«На фирме столько всякой ерунды происходило – все пытались приписать себе успех, когда группа наконец-то пробилась, – говорит Ясгар. – В отделе промоушена множество людей работало, и все они периодически подходили ко мне и говорили: «Ларри, слушай-ка, концерт будет в Батон-Руж, в Луизиане, ты проверь, есть там у нас на складе пластинки, обеспечь». И я проверял, есть ли в тех краях пластинки, и обеспечивал их. Нужно было следить за всеми отчётами. Этим я в основном занимался. И если в тех краях не было запаса на складе или пластинки ещё не успели напечатать, или ещё что-то, то у меня в офисе лежало штук 50 всегда, чтобы отдать на радио и в магазины».

Билл Бартлетт, однако, в своих похвалах не разделяет двоих этих мужчин, что вполне логично, учитывая, потому что они пришли в 1977-м с Arista на Atlantic командой: «Спасибо, господи, за веру в Майкла и Перри».

В 1977 году, по словам Джима Делеханта, Калоднера по-тихому переместили из нью-йоркского офиса в Лос-Анджелес «чтобы следить за сценой». Два года спустя Кленфнер также

покинул здание Atlantic на Рокфеллер-плаза, 75, но, в отличие от Калоднера, во всеоружии.

***

В биографиях AC/DC этот факт обычно обходят стороной, но дело в том, что в середине 70-х Соединённые Штаты охватила диско-лихорадка, и то, что Atlantic вложился в AC/DC уже после того, как решил не бросать этих австралийцев, которых надо было толкать в гору, не было решением само собой разумеющимся. Другие братья-австралийцы, The Bee Gees, делали гораздо более доходный бизнес, чем AC/DC. Дистрибьютором RSO, лейбла их менеджера Роберта Стигвуда, с 1973 по 1975 год был Atlantic, причём Ахмет Эртегун сам познакомил Гиббов с продюсером Арифом Мардином, который перезапустил их карьеру с «Jive Talkin». Но Эртегун не помешал им сменить лейбл, когда они получили крутое предложение от Polydor, которым в то время владел PolyGram.

Это решение Джерри Гринберг называет *большой* ошибкой. Таковой она и была, учитывая, что впоследствии саундтрек фильма «Лихорадка субботнего вечера» (Saturday Night Fever) станет 15 раз платиновым только в Штатах. Но Atlantic держал других тузов в рукаве.

«В 1976–1977 Atlantic в результате голосования был признан диско-компанией года, – говорит Гринберг. – У нас были Chic, Sister Sledge, The Trammps. Радио любило стиль диско. Только-только начиналось FM-вещание. Мы не могли добиться, чтобы AC/DC часто звучали на радио. Так что, как ты продвинешь группу, если её песни не звучат на радио? Тебе нужно строить фан-базу. А как строить фан-базу? Надо всё время выступать. А как им выступать, если какой-нибудь Whisky A Go-Go платит всего 300 долларов на группу? Значит, им надо получить деньги от рекорд-компании.

Я поддерживал их не только тем, что спускался из президентского офиса к рядовым <говоря>, что вам нужна эта группа, но и тем, что чеки выписывал. К тому моменту, как AC/DC наконец пробились, они очень сильно увязли в долгах. Были времена, когда мне надо было идти откровенно против корпоративности, выписывая эти вот чеки «на поддержку тура», но я говорил, не волнуйтесь, всё окупится, группа прославится.

А мы поддерживали поначалу и The J. Geils Band, и The Allman Brothers Band, Black Oak Arkansas, The Marshall Tucker Band. Поглядите на историю Atlantic – увидите, сколько рок-групп

мы сумели раскрутить. Каким образом? Турне. Турне, турне и ещё раз турне».

Работа по организации и логистике, которая в основном легла на плечи Дага Талера, который познакомился с Джорджем Янгом, когда они оба играли в своих группах на Gene Pitney Cavalcade of Stars, строилась по модели гастролирующего шоу Дика Кларка.

Когда Талер впервые услыхал про этих австралийских чуваков, машущих кулаками, он работал в букинг-компании Thames Agency. Одним из клиентов этой компании были Deep Purple, и знаменитая перепалка их роуди с AC/DC в 1975 году в Санбери подогрела интерес Талера. (Гитарист Deep Purple Ричи Блэкмор позднее сказал, что AC/DC – это «рок-н-ролльное днище всех времён и народов».) Он взял пластинку *High Voltage*, покрутил в руках, увидел на обороте фамилии Ванда и Янг. В то время «It's A Long Way To The Top», по его словам, в Коламбусе и Джексонвилле «крутили безумно много».

«Я говорю: вы что, шутите? Я же потерял их из виду. Так что когда я увидел эти фамилии и понял, что там ещё и братья <Ангус и Малколм>, я достал номер Alberts в Сиднее и позвонил им. Мы хорошо посмеялись. Это уже 8 лет к тому моменту прошло. Я сказал, очень хочу букировать этих парней в Штатах. Я думаю, <Янги> очень обрадовались, что с ними будет работать знакомый».

Официально Талер всё устроил в марте 1977 года, когда приехал в Лондон на концерт AC/DC в Rainbow Theatre в Финсбери-парке.

«Я подписал соглашение с <британским букинг-агентом> Джоном Джексоном и Майклом Браунингом о том, что я буду представлять AC/DC в Америке – уже получив благословение Джорджа и Гарри».

Это была очень хорошая сделка для обеих сторон. Талер присоединился к новому агентству, ATI, в итоге забукировал пять первых туров AC/DC по Штатам и внёс их в такой список групп, в котором фигурировали Cheap Trick, REO Speedwagon, Kiss и UFO. За период с 1977 по 1979-й, то есть примерно за два года, они и сами стали в Америке группой стадионного уровня, причём в Америке, наверное, не было ни одной популярной группы, с которой AC/DC бы не выступили как хедлайнеры, или на разогреве, или не стояли бы в фестивальной афише: The Dictators, Michael Stanley Band, 38 Special, Nazareth, Triumph, Mahogany Rush, Foreigner, Элвин Ли, Head East, Минк Девилль, Джони Уинтер, Heart, Rush, Styx, Ронни Монтроуз, Aerosmith, Poco, Rainbow, Savoy Brown, Molly Hatchet, Ram Jam, Van Halen, Alice

Cooper, Blue Öyster Cult, Boston, The Doobie Brothers, Journey, Тед Ньюджент, Thin Lizzy и многие другие. Их концерты в Баффало, Нью-Йорк, делал будущий голливудский магнат Харви Вайнштейн и его компания Harvey&Corky. По информации портала Нейта Алтхофа acdc-bootlegs.com, с 1977 по 1979 годы группа дала 442 концерта – в основном в США, Англии и материковой Европе. То есть в среднем 147 в год. Только в 1976 году, ещё не добравшись до Штатов в июле 1977-м, они заделали невероятные 183 концерта. В 1980-м – 135. В 1981-м, купаясь в успехе *Back In Black*, дали всего 74 концерта. Натикало сотни тысяч километров, в одно пятно слились все лица промоутеров, номера отелей, рестораны.

Не всегда это продавалось легко.

После концерта в зале Freedom Hall в декабре 1977 года в Луисвилле, Кентукки, где у AC/DC разогревали KISS, один обозреватель местной газеты был так недоволен шоу двух «больших групп», что вынужден был заметить: «Очень трудно увидеть направление, куда такие группы, как KISS и AC/DC, продвинутся отсюда».

На другом концерте, в сентябре 1978 года в Джонсон-Сити, Теннесси, где AC/DC выступали хедлайнерами с Cheap Trick, один критик презрительно высказался, что-де «концерт в целом – не более чем усиленный динамиками шум такой громкости, что у тех, кто забыл дома вату, разорвёт барабанные перепонки… публике понравилось, но это показатель того, что сильная сторона AC/DC – не музыка, а шоу. И если говорить о публике, то это молодые хулиганы. Все эти пьяные рожи ещё даже до «Клерасила» не доросли. И они скоро поймут, что AC/DC – это не классическая музыка, и их пластинки будут пылится в углу, пока на проигрывателе будет крутиться что-то более изысканное».

Но где бы ни играли AC/DC, везде их давали на радио. Если радийщики не могли достать новый материал, они использовали, что было.

«Когда я получил австралийскую версию *Dirty Deeds*, Atlantic слегка расстроился, сообщив, что сейчас они занимаются *High Voltage*, – вспоминает Билл Бартлетт. – Достаточно много времени у них это заняло. Они очень многословно меня попросили, чтобы я вообще не трогал AC/DC, потому что то, что я играю, противоречит их маркетинг-плану. Я, разумеется, не могу им пойти навстречу. Очень трудно было бы отказаться от *Dirty Deeds* после того, как я поставил его в эфир».

Тони Берардини говорит, что «я пошёл в местный магазин, торговавший импортными пластинками, взял там *Dirty Deeds* и стал ставить в эфир «Jailbreak» – как импорт. Слушателям очень

понравилось».

***

В 1977 году Питер Менш, который двумя годами позже в качестве сотрудника Leber-Krebs заменит Майкла Браунинга на посту менеджера AC/DC, написал диссертацию «Исследование эффекта радиоротации и рекламы на продажу альбомов».

Уравнение он вывел простое: «Поддержка тура рекорд-компанией продемонстрирует программным директорам на радио то, насколько важен артист для компании и, таким образом, то, что ему есть что предложить слушателям… если продукт не продвигается рекорд-компанией, то он не получит эфир».

А Ник Мариа говорит, что самой главной задачей для австралийской группы была наглядность – в прямом смысле, чтобы пластинки лежали в магазинах. Будет наглядность – остальное приложится. А она достигалась с помощью турне.

«Наглядность, присутствие альбомов в магазинах – это сложно без радио, – говорит он. – Они гастролировали, не прекращая. Не знаю уж, как они делали, но – делали».

Ларри Ясгар вспоминает, как гонялся за их музыкой по всей стране.

«Если их где-то ставили на радио – я туда устремлялся, – говорит он. – Я должен был держать запас пластинок на разных рынках. Если песню где-то ставили в эфир, я должен был обеспечить там пластинки в магазинах. Мы очень часто отдавали синглы просто так, просто чтоб было ощущение, будет ли альбом продаваться из-за ротаций».

На Atlantic промотурами групп уровня The Rolling Stones и Led Zeppelin занимался Стив Лидс. Когда у AC/DC дела пошли в гору, насколько он это понял, то именно в Техасском радиоэфире они звучали громче всех.

«Именно техасский рынок первым в Штатах по-настоящему хорошо принял AC/DC, – говорит он. – Играть их в Техасе начала маленькая станция KMAC/KISS в Сан-Антонио. Да, на раннем этапе AC/DC помог Билл Бартлетт, но настоящая поддержка пришла из Сан-Антонио. Сан-Антонио – это город синих воротничков. Там Аламо. Целевая аудитория KMAC/KISS – мужчины рабочего класса, и, я думаю, AC/DC – то, что им понятно. Многие хард-рок-группы прославились сначала в Техасе, конкретно в Сан-Антонио. Ещё одно место – Флорида. Реднек-рок, рок для быдла. На Юге есть это хард-роковое чувство».

Ясгар, со своей стороны, считает точкой взлёта AC/DC

Средний Запад.

«По мне, слава AC/DC пошла со Среднего Запада, – говорит он. – Кливленд, Детройт, Чикаго, это всё для нас было большое рок-пространство. И на самом деле – со всеми нашими пластинками мы концентрировались на Среднем Западе, потому что там в основном звучали на радио».

***

Достаточно взглянуть на расписание летнего американского тура AC/DC Let There Be Rock, чтобы понять, насколько все эти города рабочего класса и «быдла» были важны для взлёта группы: Техас, Флорида, Миссури, Иллинойс, Огайо, Висконсин, Индиана, Мичиган, и в хвосте – Нью-Йорк и Калифорния. Зимой группа сыграла ряд концертов в Теннесси, Западной Вирджинии, Пенсильвании и Северной Каролине.

После концерта Dropkick Murphys в Бостоне я поехал в Теннесси через Коннектикут, Нью-Йорк, Нью-Джерси, Мэриленд, Пенсильванию, Вирджинию и Северную Каролину, а обратно срезал до Массачусетса через Кентукки и Западную Вирджинию. AC/DC почти везде звучит по радио, даже на деревенских дорогах. Так совпало, что именно в Нэшвилле AC/DC разошлись со своим менеджером, который привёз их в Штаты, Майклом Браунингом, – в сентябре 1979 года. Больше он с Янгами не виделся.

Джон Уилер, вокалист группы Hayseed Dixie, «рок-грассовой» группы из Нэшвилла, которая прославилась (и возглавила кантри-чарты Австралии) в 2001 году с альбомом каверов *A Hillbilly Tribute* to AC/DC, впервые услышал AC/DC по радио в возрасте лет десяти. Он вспоминает, что тогда их песни «прям прыгали из динамиков, раз по 12 на дню, а потом вышел *Back In Black*, и, кажется, следующие два года радио вообще мало что ставило, кроме них».

Он настаивает, что репутация Нэшвилла как города музыки кантри неправильна.

«Нэшвилл не особо про кантри, на самом деле. Да, во всём мире город знают именно в связи с этим стилем, но только потому, что здесь располагается та ветвь музыкальной индустрии, которая печёт как блинчики попсовую версию кантри. Местные в Нэшвилле почти совсем не интересуются каким-нибудь Тимом Макгро или каким-нибудь другим «шляпником», который в других городах Америки считается главнейшей новейшей кантри-звездой. В городе рок– и поп-радиостанций больше, чем кантри-

станций.

В любом городе всегда больше синих воротничков, чем белых. Так везде в мире. В Нэшвилле и вообще по всему Югу одна и та же публика любит Lynyrd Skynyrd, Хэнка Уильямса-младшего и – AC/DC. Если б вы пришли в конце 80-х на концерт Хэнка, вы бы увидели, что половина публики – в футболках AC/DC, и наоборот».

На Юге Штатов музыка занимает довольно важное место, потому что жизнь там довольно скучна и однообразна, по сравнению с мегаполисами Восточного и Западного побережья. Но настоящая Америка – это как раз маленькие городки. Там в кафе протирает прилавок официантка, знававшая лучшие дни. По радио звучит Creedence. Девчонки во вьетнамках и спортивных штанах таскаются по улицам слухов ради. В дороге я слушал много кантри, и меня поразило в конце концов вот что: тема у песен практически одна. Что тебе нужно для счастья – только надёжная крыша над головой, крылечко, чтоб пивка попить, красивая женщина в постели и грязь на ботинках. И песни AC/DC убеждают слушателя примерно в том же. Они поднимают тебя, разбирая жизнь на базовые элементы: секс, выпивка, рок. Где бы ты ни жил, каким бы ни было твоё воспитание, эффект один и тот же – двигаешься под ритм, чтоб забыть проблемы. Поэтому, безусловно, AC/DC, более чем любая группа в мире, находит отклик в сердце «простого» народа.

Этот крутой статус они достигли не только талантом и пахотой, но и благодаря времени и деньгам людей, которым Янги доверили свою карьеру. В большинстве книг об AC/DC имена и фамилии этих людей набраны самым мелким шрифтом.

«В AC/DC нам реально нужно было вкладывать деньги, – говорит Гринберг. – И мы вкладывали. Я думаю, одним из мощнейших их прорывов стало выступление на разогреве у Aerosmith и пары других сверхпопулярных групп после того, как они перешли к Leber-Krebs. Это очень помогло. В те дни MTV не существовало. Тогда ты мог продвинуть группу единственным способом: посадить в микроавтобус и всем привозить».

Дэвид Кребс это подтверждает.

«Думаю, это верно. Но философия нашего менеджмента была такой: если вы любите Aerosmith, то вот вам другие артисты, которых мы представляем, – вы их тоже полюбите. Так что Тед Ньюджент поднялся благодаря Aerosmith, AC/DC поднялись на волне Aerosmith или Ньюджента, и Scorpions так же. Мы очень хорошо умели выбирать отличные живые группы, и мы старались сделать так, чтобы разогревающая группа не «убрала» хедлайнера, или мы бы не смогли этого сделать».

Кребс присутствовал в Rainbow в марте 1977 года, в тот же вечер, что и Даг Талер, и он тут же захотел подписать группу. Он сразу врубился, как и все, кто фанатеет больше от Rolling Stones или Ten Years After, чем от The Beatles. Кребс работал с артистами жёсткого рока, и AC/DC вполне соответствовали его компании. Он связался с изначально «восприимчивым» Браунингом от лица Leber-Krebs и предложил сделку совместного менеджмента, но его предложение отвергли.

«Дурак я был, – смеётся он, попивая кофе в закутке греческого ресторанчика Three Guys в нью-йоркском Верхнем Ист-Сайде. – Знаете, как перепроверить свои ошибки?»

Ошибка Кребса, похоже, заключалась в том, что он привлёк третью сторону. Браунинг винит Питера Менша, который был на деловой встрече с Кребсом, в том, что тот говорил вещи, ему по чину не положенные, и в том, что тот сгрыз его отношения с группой.

«Всё развалилось потому, что тот парень, Менш, который должен был с ними кататься, разболтал группе всё, о чём говорилось на собрании, то есть конфиденциальность исчезла, – говорит Браунинг. – Я думаю, это нам помешало заключить сделку».

Кребс вздыхает: «Мне надо было тогда заключить с ним сделку».

Хоть и вне всякого альянса, но Leber-Krebs ставили AC/DC разогревать своих артистов. Эти австралийцы вот-вот должны были выйти на самые крупные рок-сцены.

«Я думал, что они волшебные просто, – говорит Кребс. – Я просто любил эту группу. Старался помочь – ставил их в турне к моим артистам. Группе это помогло, потому что в артистах у меня тогда были два главных хедлайнера <Aerosmith и Тед Ньюджент>, так что в смысле туров я сделал так, что они вышли на правильную аудиторию.

Переход <на Leber-Krebs> в конце концов произошёл. В ходе тура с Aerosmith Питер Менш задружился с ними, они разошлись с Майклом Браунингом, и они захотели подписать с нами контракт на международный менеджмент, если мы откроем офис в Лондоне и управлять им будет Питер. Настоящим повседневным менеджером AC/DC был Питер Менш».

***

Одна из самых старых и живучих легенд – о том, что AC/DC резко завоевали популярность, когда смели со сцены Стивена

Тайлера и Джо Перри, вокалиста и гитариста Aerosmith, в ту пору жёстко сидящих на героине. AC/DC вроде как подорвали самооценку Тайлера и Перри, ударили по их эго и так далее, дальше – история.

Стив Лебер возражает: «Aerosmith никто не мог разрушить на самом деле. Они были выдающейся группой – настоящей сенсацией – и AC/DC пробились благодаря Aerosmith. На популярности Aerosmith они поднялись, благодаря тому, что Aerosmith разрешили им играть на разогреве. Так что я бы не сказал, что они убили Aerosmith, но они убили их личности и их радость. А это не то, что Aerosmith.

К тому времени, когда AC/DC стали по-настоящему популярными, Бона уже не было. Они пригласили Брайана Джонсона, но он не дотягивал до Бона. Не скажу, что был хуже, просто Брайан – певец другого типа. И я бы сказал, что главное отличие в том, что лидер AC/DC – это гитарист Ангус Янг. А лидер Aerosmith – певец Стивен Тайлер. Ангус, возможно, один из лучших соло-гитаристов, если не вообще самый лучший в мире, потому что мало того, что он умеет отлично играть, он ещё и личность. По сравнению с другими гитаристами он особенный и уникальный. Ангус был единственным в своём роде. *Не был*, а *есть*. Единственный в своём роде».

Разозлились ли Aerosmith потому, что AC/DC выступили так великолепно?

«Я бы не сказал, что прям разозлились. Просто *поняли*. Из разогревающей группы в туре они их не выгнали. Но и в совместные турне больше не ездили. Но они им сделали славу. И мы тоже».

AC/DC, утверждает Кребс, выиграли от благоприятного времени в музыкальной истории. Тогда ещё не было дорогих видеоклипов с завышенными расходами на производство, а рекорд-компании не давили на музыкантов, чтоб те на каждом альбоме записывали хит.

«Если вы из музыки 70-х, то рассуждаете так: хотелось бы один хит-сингл каждые два альбома. А в 80-е, с MTV и гигантскими авансами группам вроде Aerosmith, вам нужно уже 4–5 хитовых синглов с каждого альбома. Тут совершенно другая логика. Вот сколько у AC/DC было хит-синглов, хитов в попсовом смысле?»

Ну, вообще-то ни один не пробился в топ-10 горячей сотни Billboard. У Aerosmith там – восемь; девять, если посчитать переделку «Walk This Way» с группой Run-DMC. Самое высокое место AC/DC в этом чарте – 23-е, до него добрались «Moneytalks» в 1991 году. Хотя чарт «Рок-мейнстрим» они возглавили трижды,

с «Hard As A Rock», «Stiff Upper Lip» и «Rock'n'Roll Train».

Как сингл, «Jailbreak» не сделал никакого серьёзного бизнеса, только на EP 1984 года. Потом на переиздании 2003 года цинично переписали: «Завет и привет в десятую годовщину AC/DC». В конце концов, платину он получил. Всё это, конечно, сделало их грядущее завоевание мира совсем уж замечательным.

5. AC/DC
«Let There Be Rock» (1977)

Если Atlantic не знал, что делать с *Dirty Deeds*, то *Let There Be Rock* должен был их просто до смерти напугать. Альбом был записан за несколько недель в начале 1977 года и ехидно прислан по адресу Рокфеллер-плаза, 75, жестоким заокеанским хозяевам с безошибочным намерением.

Let There Be Rock и его вулканизирующий заглавный трек отправил почти весь свинг *High Voltage, T.N.T.* и *Dirty Deeds* на свалку. Какое б место ни заняли AC/DC в анналах истории рока, этот альбом всегда будет доказывать то, что они – мощнейшая гитарная группа, которой нет равных. Энергичный, как электропила, он требовал от Джерри Гринберга и его колеблющихся коллег в Нью-Йорке собраться и сделать выводы.

Но они начали большую азартную игру.

«Музыка AC/DC была трудной, – говорит Стив Лидс, в то время возглавлявший отдел продвижения альбомов. – Звучание у них было самым странным в музыкальном мире. Оно просто ничему не соответствовало, ни с кем не сочеталось. Громкий шумный рок-н-ролл. Раздетый донага и спродюсированный очень скупо. Он не был гладким. Он был сырым. Вокал Бона – рычание как будто. И тема сама – грязь откровенная: у неё гонорея, у него яйца разбухли. Ни в какие ворота не лезет. Нечто нетипичное, но Ванда и Янг всегда выходили за рамки. Но у них и Flash and the Pan, и Cheetah, и AC/DC и даже «Evie» – всё *нетипичное*.

«У AC/DC во всех песнях – повторяющийся хард-роковый ритм и крики Бона поверх. И это отличалось от всего, что было на тот момент. *Волынки*! Волынки на радио даже сегодня не звучат. Джордж и Гарри, блин, гении. Они всё просекли, когда нормальная мудрость говорит: вы, парни, с ума посходили».

Но, только увидя AC/DC в гамбургском Fabrik, самый важный человек – Гринберг – стал их адептом. На вопрос, доволен ли он альбомом *Let There Be Rock*, он ответил: «О да, абсолютно. *Абсолютно*».

***

В июне того года *Let There Be Rock* выпустили в США (хоть и без трека «Crabsody In Blue») и завет Гринберга *турне, турне и ещё раз турне* выполнялся буквально. В конце июля AC/DC давали

первый концерт в Штатах (билеты по 5 долларов 50 центов) в качестве разогрева канадской группы Moxy в Armadillo World Headquarters в Остине, Техас. Туда их заманил промоутер Джек Орбин. Он слышал группу на радио KMAC/KISS, её там поставили Лу Рони и покойный Джозеф Яннуцци (он же – Джо Энтони). В 1978 году в главном материале номера журнал Texas Monthly провозгласил KMAC/KISS «чемпионом хард-рок-радио и последним осколком настоящего прогрессивного рока на техасском радио».

Следующим вечером группа играла в Сан-Антонио, затем в Корпус-Кристи и Далласе.

«Это было время золотое для музыкальной индустрии, – говорит Орбин. – На AOR-станциях давали в эфир множество отличных групп. AC/DC, однако, выделялись как нечто совсем особенное. Возможно, из-за их классного сырого рок-н-ролльного бита. В любом случае, Лу и Джо ставили их песни, а я сразу же захотел делать им концерты. С самого начала им судьба была стать популярными. Moxy была фаворитом Сан-Антонио. Однако даже в то время AC/DC не были второй скрипкой ни у кого. Как им это удалось?»

Орбин не принимает претензий Джексонвилля на то, что группа прославилась там.

«*Джексонвилль*? Это где вообще? Вот у города Сан-Антонио есть история и репутация. Там выросли одни из лучших, если не лучшие вообще, хард-рок-группы. Сан-Антонио прославил все сильные хард-роковые команды: AC/DC, Rush, Judas Priest, Trapeze. Вот поэтому на Сан-Антонио практически вывеска висит: «Мировая столица хэви-метала». И моя компания помогла группе пробиться. Группы поднимались в Сан-Антонио, и мы использовали этот факт, чтобы раскрутить их в других городах, особенно в Техасе. Все эти группы были молодыми-начинающими, но в то же время они уже тогда были – сливки хард-рока, так им требовалось первоначальное продвижение и выступление перед достойной аудиторией – и тогда они просто взлетали. И совершенно справедливо».

Но Марку Эвансу так и не выпало шанса сыграть с AC/DC в Америке. Его выгнали из группы в мае. На тех техасских концертах играл Клифф Уильямс. *Let There Be Rock* стал последним альбомом AC/DC с Марком. Ему был только 21 год.

«Страшное разочарование, – комментирует он своё отсутствие. – Примерно такого же плана, как когда тебя из группы пинком под зад. Время разочарований прям. Тогда всё навалилось. Играть в такой группе – это как в профессиональной футбольной команде: тебя всюду возят, ты всё время на разных

площадках и в разных местах, концерты бесконечные, о тебе заботятся, а ты не должен ни о чём думать, кроме концерта. Ну а когда ты больше не в команде – это как будто с женой развёлся. У тебя не просто работа поменялась, нет, ты же с парнями этими жил, так что теперь вообще весь жизненный уклад другой. Мучение прям».

Эванс полетел из Лондона в Мельбурн сразу на благотворительный концерт, в котором принимали участие Джордж Янг и Гарри Ванда. В то время пилоты местных авиалиний объявили забастовку, так что бывшие музыканты The Easybeats ехали на лимузине аж из самого Сиднея.

«Я помню дословно то, что сказал мне Джордж, – говорит Эванс. – Он сказал: слушай, ну всякое бывает, я бы хотел, чтоб всё произошло по-другому, но так *не произошло*».

Это оказалась интересная встреча ещё и по другой причине – она произошла вскоре после фестиваля в Рединге 1976 года, где Джордж устроил Эвансу разнос за слабую игру.

«Я обожаю Джорджа, – говорит он. – <То, что произошло в Рединге> я расценил как медаль на грудь. Он наехал на меня так же, как на своих братьев. Так что я не так уж переживал. В Мельбурне Джордж сказал на самом деле, тебе надо начать играть на басу для Стиви Райта. Тогда Стиви ещё находился в здании <Alberts>, но уже начал пропускать концерты <из-за наркотиков>. Джордж хотел, чтобы я прям туда отправился. А вскоре меня пригласили в Rose Tattoo».

Затем уже в Alberts Эванс пересёкся с Джорджем в Студии-2, когда записывался с Finch (они же Contraband). Он пришёл на сессии и обнаружил, что ночью кто-то перенастраивал его бас. Его инструмент брал Джордж.

По его мнению, Джордж имеет отношение к его увольнению?

«Я думаю, что напрямую он в этом не участвовал, – говорит Марк после примерно шестисекундной паузы. – Но я тут гадаю. Не думаю, что он в это как-то влезал бы».

Вообще Эванс говорит, что до сих пор в прекрасных отношениях с Джорджем, а в последнюю встречу они «отлично поговорили, вообще прекрасно общаемся до сих пор».

В автобиографии Dirty Deeds есть фотография Эванса с Тедом Албертом, Брайаном Джонсоном, Малколмом Янгом и Филом Раддом – они смотрят на платиновый диск за кулисами сиднейского Showgrounds в феврале 1981-го. Почти четыре года спустя после увольнения; раны не зажили ещё. Боль и грусть. Что он чувствовал?

«Я в то время чувствовал себя отлично, – говорит он. – Та ночка была забавной, потому что тогда на самом деле я впервые

увидел со стороны, как группа играет. Ну если не вспоминать Station Hotel <Мельбурн, 1975>, когда их было четверо, и я к ним присоединился. Вообще это было странно. Концерт два раза переносили из-за дождя, так что мороки оказалось многовато. И это был первый концерт группы в Сиднее без Бона, так что вечер обещал быть болезненным. Но вот отношения наши – да это видно по выражению Малколма и тому, как Фил смотрит на меня, и Брайан – мы все там были счастливы. Мы были очень близки до того момента».

До того момента.

Вскоре Эванс подал в суд на Alberts и AC/DC за невыплату авторских с альбома. Дело длилось четыре года и в конце концов было улажено во внесудебном порядке. По условиям соглашения он не имеет права говорить о деталях, но он всё же сообщает, что дело «заняло много времени и хорошо, что всё разрешилось».

В 2003-м, в том году, когда Эванса запретили вводить в Зал славы рок-н-ролла, хотя изначально его пригласили на церемонию вместе с другими членами группы, Малколм Янг наехал на него в интервью журналу Classic Rock.

«Марка на самом деле выбрал для нас наш менеджер, – объяснил он Дейву Лингу. – Мы никогда не хотели, чтобы он с нами играл. Мы вообще считали, что он нормально играть не умеет. Мы все умели держаться своего, и то же умел <басист AC/DC в 1974> Роб Бейли. А мы просто думали, что вот когда поднимемся немного и наше мнение будет уже весить больше, чем мнение менеджера, то мы пригласим хорошего басиста».

Это абсолютно позорящий комментарий, и он нуждается в опровержении. Если уж Бейли был таким способным музыкантом, то почему, как говорит Тони Курренти, почти на всех песнях *High Voltage* на басу играл Джордж Янг, разозлённый Бейли стоял в стороне, а вскоре его вообще уволили? А нам стоит пересмотреть старые видео AC/DC, например, «It's A Long Way To The Top», или послушать какой-нибудь бутлег с концертным исполнением «Jailbreak», чтобы оценить, каким классным музыкантом был Эванс и как отлично он вписывался в группу – и эстетически, и музыкально.

Но хуже того то, что Малколм дёшево наехал на Дейва Эванса. Не важно, как вы относитесь к AC/DC с таким фронтменом, который сам себя называл «говнюком» – мало у кого найдётся доброе слово для этой инкарнации группы. Никто не заслуживает таких насмешливых слов, которые сказал Малколм про первого певца своей группы: «День, когда мы, блин, избавились от него, именно в этот день группа и началась».

Дейва Эванса это всё забавляет: «Ничего про это не знаю,

потому что за ними не слежу. Малколм всё обижается на то, что я был популярен, особенно среди поклонниц. У него вообще не было девушки всё то время, пока мы общались. И его всегда злило то, что мы с <барабанщиком> Колином Бёрджессом всегда окружены женщинами. Не, ну Малколм считал, что все они проститутки. Нервничал по этому поводу.

Потому он так обрадовался, что избавился от нас с Колином. Если он всё ещё злится, после всех этих лет и его успеха, то пусть люди судят о его поведении… он всегда всех ненавидел, и с годами, видимо, ничего не изменилось. Обычно люди опускают кого-то, чтобы самим возвыситься в глазах других. Обычно это знак неуверенности».

***

Клифф Уильямс, к своему определённому преимуществу, выглядел даже больше как Янг, чем Марк Эванс – и умел немного играть. Но замена Эванса (а также других музыкантов до него) по крайней мере разбивает один миф о Янгах. При всех их заявлениях про «никакой туфты» им, получается, важно, как группа выглядит внешне. А это есть менее явная форма туфты.

Вопрос имиджа сыграл роль в том, что его заменили?

«Думаю, что проблема заключалась не в имидже, – говорит Эванс. – Мне кажется, что замена меня на Уильямса прошла без швов. Мне люди присылали видео со словами: тут ты в Англии. Некоторые я смотрел два-три раза, и потом такой: вот блин! Единственное, чем я <отличаюсь там от Клиффа>, это бас-гитара. В остальном есть определённое сходство».

Эванс говорит, что никогда не думал о том, лучше него его сменщик или хуже. Они подружились и обедают вместе, когда Уильямс в Сиднее. А Уильямс когда-нибудь делился с Эвансом тем, что чувствовал, заняв его место в таких обстоятельствах?

«Такая тема не поднималась. Мы об этом никогда не говорили. Вообще-то это совсем не важно. Уверен, он не думал, что это имеет какое-то значение, а я уж точно не считал, что это имеет какое-нибудь значение».

А задавал ли Эванс себе вопрос: «Секундочку. Какого хрена они меня заменили? Что есть у Клиффа, чего нет у меня?»

«Вот это интересно. Честно – не думал. – Он умолкает на минуту. – Потому что такие Ангус и Малколм, и так они делают дела. Это произошло – и всё, финал, блин. Это не сюрприз, это – шок. Как будто в семье кто-то умер. Бац – и всё, и ты такой: ну что ж, ничего не поделать. В таком случае какой смысл ворошить

прошлое. Я ведь на самом деле ничего тут поделать не могу. Если б я спросил, что есть у Клиффа, чего нет у меня, то это бы родилось из мысли: как бы мне вернуться обратно или что мне сделать, чтобы изменить ситуацию? И вот из-за того, что дело было совершенно решённое, у меня прям как гора с плеч. И я такой: ну, окей, ладно».

Но в Уильямсе, по мнению Марка Опитца, обрели потерянное звено: «Им нужен был тот, кто сумеет сдержать Фила Радда, и Клифф это смог».

«Фил играл ровными четвертями почти без украшений, и в основе всего его игра и ритм Малколма, – возражает Фил Карсон, который, как известно, играл с ними на басу в Бельгии в 1981 году. – Когда Клифф присоединился к группе, пазл ритм-секции сложился идеально. Я сам в прошлом музыкант и знаю, как трудно подавить своё эго ради группы, а эти три парня именно так и сделали. До сих пор на любом концерте AC/DC ритм-секция делает только то, что должна. Она даёт простор Ангусу и Брайану, и в результате получается совершенно культовая штука».

Говорит Тони Платт: «Клифф – идеальный басист для AC/DC, потому что он выполняет всю необходимую работу. Он отличный басист. Во многих отношениях он совершенно не оценён, потому что непросто играть то, что он играет, при этом чтоб звучало всё крепко. Он также отлично поёт, его бэк-вокал – помощь неоценимая. И, конечно, он выглядит как надо».

Роб Райли добавляет с типичной прямотой: «Да, блин! Клифф Уильямс круто сочетается с Малом, и всё это просто и понятно. Красиво, мощно и, блин, прыгать заставляет».

***

В августе 1977 года AC/DC отправились во Флориду, где благодаря Биллу Бартлетту уже завоевали Джексонвилль. Но австралийцы задели эго разных людей, таких, между прочим, великанов, как Lynyrd Skynyrd. Расхожий миф: группы крепко дружили, тусовались в лесном домике, и Lynyrd Skynyrd даже пригласили AC/DC полетать на их личном Convair CV-300, самолёте, который в том октябре потерпел крушение, унёсшее жизни Ронни Ван Занта, Стива Гейнса, Кесси Гейнс и трёх других участников.

Но у Бартлетта другая история.

«AC/DC оказались настолько популярными в Джексонвилле, что продали билетов больше, чем Lynyrd Skynyrd, – говорит он. –

Я знал Lynyrd Skynyrd с 13 лет – учился в школе с участниками группы. Я хорошо помню то время, когда Ронни совершенно был недоволен тем, что та австралийская группа их обошла.

Однажды вечером я заявил на радио, что на AC/DC больше спрос и на них продалось больше билетов, чем на местных парней Lynyrd Skynyrd. Тут же на радио мне позвонил Ронни, который сказал, что сейчас приедет «поговорить». Он пришёл на студию, я показал ему данные, и он просто обалдел. Последние слова, которые он мне сказал тем вечером, такие: AC/DC, *чо*?»

Теперь, с фирмой Atlantic за спиной, с очарованной американской публикой и самым классным альбомом в рукаве, долгий путь AC/DC на вершину стал резко сокращаться. Но это, по мнению Райли, больше заслуга Alberts, чем Atlantic.

«Они были главной рок-компанией Австралии, а именно оттуда AC/DC начали подниматься, – говорит он. – Благодаря поддержке Alberts они могли бесконечно катать турне по Англии и Европе».

Любопытно, но Крис Гилби, приехавший в Австралию из Англии в ноябре 1972 года и начавший работать в Alberts в январе 1973, говорит, что, хотя компания очень серьёзно поддерживала AC/DC, но делала это не потому, что Alberts стремились стать адским рок-н-ролльным лейблом.

Его описание Alberts противоречит имиджу фирмы как эдакого Мордора австралийского хард-рока. Он вспоминает, как пришёл на работу в недорогом, но отменно пошитом белом костюме Penang, готовый возглавить отдел связей с прессой и маркетинга, и увидел такую обстановку: «всё в дубовых панелях, пожилые дамы медленно перемещаются по пушистым коврам как можно тише», и вообще всё выглядит «как клуб джентльменов: кожаные кресла, книжные полки, антикварные столы с кожаными столешницами».

Старт группе AC/DC по большей части дал Гилби, его знание индустрии и разносторонность (он сам в Англии записал три сингла с группой Kate, а впоследствии стал менеджером The Saints и продюсером The Church) в связке с творческим потенциалом Ванды и Янга и любовью и глубокими карманами Теда Алберта. Из Alberts Гилби ушёл в 1977 году.

«Так получилось, что я попал в Австралию тогда, когда Тед пытался придать бизнесу ускорение, и я, как мне кажется, обеспечил ему необходимую житейскую мудрость и энергию, – говорит он. – Джордж и Гарри вернулись в страну примерно в то же время. Ничего не получилось в Лондоне, и они приехали в Сидней, чтоб начать всё сначала. Они убедили Теда оплатить им маленькую студию с восьмидорожечным пультом – кажется, они

её построили дома у кого-то из них. В головах у них была масса недописанных песен, и они стали их записывать. Многое оставили при себе – но почему нет? А компания тогда казалась настолько из XIX века, что прям смешно.

Alberts управлялась не по корпоративным стандартам. Это был мелкий бизнес. Но парадоксальным образом это-то и делало их сильными. В этом бизнесе было несколько главных фигур. Тед – богатый дядюшка, который выписывал чеки; он искренне любил музыкальный бизнес просто потому, что любил его. Он не расстраивал отца, он, такой строгий-правильный наследник древнего состояния, старых денег. Потом – Брайан Бирн, финансовый директор, который предпочёл бы закрыть лейбл, поскольку это – деньги на ветер. Но ему приходилось потакать младшему в семье. Потом – два старших брата, оба адвокаты, которые говорили, что отдали музыкальную компанию Теду потому, что тот на нормальную работу устроиться не мог».

Но в конце концов, старые деньги и богатые отцы – это всё хорошо, но вот что реально продвинуло AC/DC – это отношение Янгов к работе: они упорно пахали.

***

«Чуваки эти, мать их, так вкалывали, – уверяет Райли. – Это и тот факт, что их музыка столь доступна для восприятия нормального человека – вот что их прославило. Упорство. Невероятное. Остальное – история. Работали, писали отличные песни, садящиеся на уши, заполучили Бона Скотта с его нахальной ухмылкой и фантастическим умением очаровывать людей. Вот благодаря таким классным штукам всё и завертелось».

***

Очень уместное замечание Райли о шарме Скотта. Если б не личность Скотта, его потрясающий талант шоумена, его манера пения и тексты, которые он сочинял, AC/DC скорее всего не стали бы стадионной группой. Не только потому, что давно покойный всеми обожаемый певец, считающийся одним из самых харизматичных фронтменов всех времён (его, безусловно, можно поставить в один ряд с Миком Джаггером, Фредди Меркьюри, Робертом Плантом и Джимом Моррисоном) компенсировал янговское неумение общаться. Да нет – и сет-лист был бы скуднее. Даже сейчас большая часть материала, который AC/DC

исполняют на концертах, написано в соавторстве с Боном Скоттом, в течение тех шести лет, что он писал, как он выражался, «туалетные стихи» для группы. Он был очень толковым текстовиком, настолько же, насколько был живым кошмаром для любого отца красивой юной дочери.

Как формулирует Марк Гейбл: «Я всегда буду переслушивать ранние альбомы AC/DC ради той сырой энергии и беспредельного веселья, которое и сами они, очевидно, испытывали. Тексты Бона Скотта замечательны совершенно. Если нужен пример гениального песенного текста – просто прочтите “Let There Be Rock”».

Конечно, Скотта, как любого оригинала, не превзойти никогда. Он – сильно пьющий, наркотики жрущий, книжки глотающий, стишки пишущий, группи тр…й, страдающий от астмы, с бешеными глазами, квадратной грудью, кривыми зубами – эдакий Феджин по сравнению с другим хулиганьём из группы.

«Бон-скоттовские клеша с высокой талией и дурацкая стрижка, понятно, раздражали тинейджера в узких «левисах» и ковбойских сапогах, – говорит гитарист группы Radio Birdman Крис Масуак, который впервые увидел AC/DC в программе австралийского телевидения Countdown в 1975 году. – Но всё равно что-то в нём очень привлекало, нравилось. Эдакий хамоватый, жёсткий, с сомнительным вкусом в одежде. А от тех ранних клипов у меня ощущение, как от какой-то группы-новинки. Я запихнул Ангуса с его школьной формой в тот же мешок, что и Skyhooks, которых я ненавидел страшно, словами не выразить».

Но AC/DC оказались не группой-новинкой благодаря не в последнюю очередь Бону Скотту, который подарил группе образ, стержень и упёртость в цель – то, чего не мог дать предыдущий певец.

«Он был лучшим, – говорит Стив Лебер. – При его жизни ничего подобного не было. Они с Ангусом были изумительными».

На поклонников группа воздействовала также сильно. Кошмарная кончина Скотта в 1980-м, его исключительный творческий вклад (созданный за столь короткое время) и не угасшие до сих пор волны обаяния – всё это завораживает не только десятки миллионов верных фанов, но и рок-журналистов, биографов и режиссёров.

«Один из самых замечательных рок-певцов в истории популярной музыки, – говорит Фил Карсон. – Он был харизматичным артистом, который жил полной жизнью».

И ещё он ненавидел любые понты, в любом обществе. Ким Фоули вспоминает обед в одном дорогом сиднейском ресторане в

конце 70-х со Скоттом, Гарри Вандой и Джорджем Янгом. «Бон выговорил официанту за то, что тот был невежлив с его юной подругой, которая не могла выбрать блюда из этого изысканного меню».

***

Рождение образа Скотта-народного-героя началось в 1994 году с выходом «Шоссе в ад», биографии (требующей определённых улучшений) Клинтона Уокера. А апогея достигло, видимо, в австралийском фильме 2004 года Thunderstruck («Ударенные молнией»). Фильм, в котором снялся Сэм Уортингтон, впоследствии блеснувший в «Аватаре», повествует о четверых парнях, которые едут через Налларбор с прахом покойного друга (Ронни-Уортингтон) на могилу певца в Фримантле. Когда фильм вышел в США, журнал Variety написал, что «слабое представление музыки AC/DC в фильме разочарует публику, которая ожидает австралийского варианта Detroit Rock City». Но он не только эту аудиторию разочаровал. Он вообще провалился по всем возможным причинам, одна из которых заключается в том, что это, в общем, не очень хорошее кино. На вечеринке по случаю Австралийского дня в Голливуде в 2013 году я поговорил с австралийцем Райаном Джонсоном (сыграл Ллойда). Джонсон сообщил, что продюсеры попросили Alberts разрешения использовать песни в фильме, и им назвали сумму: 250 тысяч долларов за… *одну* песню. Режиссёру Даррену Эштону эти цифры не очень понравились, в результате в картину взяли всего три песни.

«Для AC/DC дело было не столько в деньгах, сколько в содержании фильма, – говорит он.

Но если даже так, зачем вообще просить какую-то плату? Такие бабки легко заплатят голливудские студии, но не бедные независимые киношники. Какая разница австралийским душеприказчикам AC/DC, если можно сделать деньги?

По слухам, Alberts к тому же запретили использовать образы музыкантов группы – их лица в открывающих фильм концертных кадрах затемнены. В одной сцене персонажа называют Ангус, но показывается только его затылок. Эштон не ответил на мой вопрос, действительно ли ему ставили такие условия.

Каждый год ходят слухи о мероприятии в память Скотту, трибьюте. Большинство планов обычно не реализуется. В 2012-мв автомобильной аварии на севере Нового Южного Уэльса погиб Винс Лаграв, бывший соратник Скотта в The Valentines. Его дочь

Холли подтверждает, что он писал «сценарий про жизнь Бона», и хотя её отец с Янгами никогда не работал, но они были «очень щедры по отношению к нам после его гибели».

Вышел бокс-сет *Bonfire* (игра слов: «костёр» и «огонь Бона». – *Прим. пер.*). проводится «Бонфест» в шотландском Кирримьюре – там Скотт рос до переезда в Австралию – и кампания за установку певцу бронзовой статуи. (Родился он в соседнем Форфаре.) Телевидение города Перт в 2006 году сняло документальный фильм «Бон Скотт: дань уважения» (Bon Scott: A Tribute). В 2011 году австралийское правительство выделило первоначальные инвестиции на художественный фильм под названием «Бон Скотт», но проект, предположительно, получил по голове от Alberts. Во время написания этой книги в Мельбурне должна была пройти премьера шоу «История Бона Скотта: И в аду неплохо». Один сиднейский продюсер пытался получить у Янгов зелёный свет на «Бон: мюзикл». А одна американская кинокомпания искала инвесторов для байопика «Бон Скотт: легенда AC/DC» – о последних днях певца в Лондоне, сниматься который должен в – изо всех мест выбрали – Южной Каролине. Представляющие AC/DC юристы и наследники Бона Скотта позже прислали продюсерам письмо с приказом прекратить эту деятельность.

В 2014 и 2015 годах вышло по книге о Скотте.

Бренд «AC/DC» явно очень важен Янгам, так почему же они так сильно сопротивляются всем попыткам воздать честь великой иконе группы?

Говорят, что Элвин Хандверкер, менеджер AC/DC, придерживается того мнения, что Скотт – это старая история. По крайней мере до того момента, как он в 2016 году отошёл от дел группы, правильным фокусом считался Брайан Джонсон. Если так – то это удивительная недальновидность, чтобы не сказать глупость, а фанов AC/DC, получается, держат за идиотов.

В мире нет ни одного уголка, где бы то, что символизирует Скотт – живший по своим правилам – не очаровывало бы людей. Он – позитивное послание, даже если принять в расчёт его ужасную смерть. После смерти он, как и многие другие рок-звезды до него и после, стал ещё большим объектом поклонения, чем при жизни.

Совершенно удивителен тот факт, что без Бона Скотта AC/DC добились ещё большего успеха, несмотря на то что 30 лет у Янгов был совершенно заурядный автор текстов Брайан Джонсон, с которым они либо смирялись, либо вместе сочиняли. Джонсон перестал сочинять – или его попросили перестать – в 1988 году. С тех пор всё делают только Янги – потому, что они сами умеют так же или лучше, или потому, что просто хотят контролировать всё

полностью, или, как объяснят вам их критики, из-за жадности своей непомерной.

В книге «Чем важны AC/DC?» Энтони Бозза пишет: «Когда 70-е уступили место 80-м, у группы случилась незапланированная, но идеальная в данной ситуации смена эстетики. Тексты Джонсона, туповатые, созерцательные, часто нелинейные, очень подходили вот этим временам ADD и видеоклипов, а лиричные рассказы Скотта хорошо себя чувствовали в более органическом золотом веке рок-н-ролла».

А может, он просто как поэт хуже.

***

Let There Be Rock для Марка Опитца – первый опыт продюсирования. Марк работал в сиднейском филиале EMI (дистрибьюторе Alberts) лейбл-менеджером локального репертуара. Его уволили по какой-то причине, которую сам он называет «дурацкой и совершенно ошибочной», а Гарри Ванда и Джордж Янг подобрали его и сделали таким продюсером-подмастерьем.

«Я присутствовал при том, когда саунд AC/DC из слабенько-поп-рокового становился настоящим роком, – говорит он. – Я могу вспомнить самый первый раз, когда услышал песню «Let There Be Rock». Это первая большая перемена, одна эта песня. То, что надо. Индикатор. Не думаю, что весь альбом *Let There Be Rock* – большая перемена, но одна эта песня – точно. Потому что у неё то самое интро, в котором то самое чувство, и это не какой-то прикол для девочек и не любовная рок-песня, так сказать, как «The Jack» или «Whole Lotta Rosie». Ну и тексты изменились, петь стали про другое.

В ранние дни Джордж и Гарри, что понятно по первым альбомам, стали бы лезть в процесс. Они практически писали все те песни. Малколм приносил рифф какой-нибудь, и они такие тут же: окей, делаем вот так, так и *так,* и уж конечно, Малколм и Ангус в те дни совершенно бы не возражали, потому что думали: ага, вот это работает, это прям *звучит* похоже на нас. Я полагаю, что именно с этой зрелостью альбома *Let There Be Rock* и позже с парой туров по Америке и с тем, что они начали себя воспринимать положительно, начался, как у большинства групп, процесс, когда один плюс один равно три».

«Ближе всех к такому подобрался Тед Ньюджент, – говорит об альбоме и заглавной песне Даг Талер. – С 1975 по 1977 год Тед был самым тяжёлым рокером на сцене, а AC/DC просто это

усилили ещё немного. Это был пауэр-рок, энергичный. Но не шум и грохот. Чёткая форма, и сыграно крепко».

И вот поэтому этот альбом отличается от всего, что AC/DC делали и до, и после. Начиная с Фила Радда, постукиванием палочек задающего темп, «Let There Be Rock» – это просто динамит. Гитары Янгов – молоток Малколма, молния Ангуса – такие яростные, что дымятся. Ритм-секция спешно вздымается волнами, как дыхание человека, которому клинок в грудь всадили. Музыка настолько плотная, что иногда кажется даже, что Скотт с зубовным скрежетом тут излишний. Наступает передышка перед новой яростной атакой – ударные, бас и вокал держат Янгов, как собак на привязи – но потом всё по новой… и снова и снова, пока не доходит до того, что Клинтон Уокер назвал «царство чистого белого шума». В песне «Let There Be Rock» группа доходит до предела, не пропуская ни одного бита. Шесть с чем-то минут красоты, хаоса, точности и огня.

Марк Эванс тоже убеждён в том, что здесь – водораздел AC/DC: «Именно здесь группа стала группой».

А что насчёт заглавной песни?

«Фил Радд».

Действительно. В нём всё дело?

«В нём (смеётся). Чувак, он блистает. Как, блин, никто вообще. Блистательный барабанщик. Вот Rolling Stones – это Чарли Уоттс, а Фил – это AC/DC».

Без сомнений, *Let There Be Rock* – высшая точка работы Эванса с AC/DC. Но на CD-переиздании 2003 года лейбла Sony в роскошном 14-страничном буклете есть множество фото Бона Скотта, Ангуса и Малколма, но нет ни одного чёткого изображения басиста. Из всех фото группы на сцене (кроме обложки, где тёмный силуэт Эванса и ещё одной, где верх грифа его гитары, нога и макушка виднеются из-за Скотта) он каким-то волшебным образом исчез. Стёрт с лица Земли. Не удовлетворившись первым ударом по эго Эванса, Янги как будто бы решили ещё разок отомстить.

В другом фото буклета, из американского турне, заменившего его Уильямса тоже вырезали. То есть на переиздании *Let There Be Rock* AC/DC – группа без басиста.

Что Эванс думает по поводу своего исключения?

«Меня оно не очень удивило».

Почему?

«Ну просто вот так вот всё».

Но есть фото группы на сцене, где вас не видно.

«Скажу честно, я об этом даже не знал <пока вы мне не сказали>. Но я на это не очень обращаю внимание».

То есть вы ничего об этом не знали?

«Меня это ни капельки не волнует. Это ерунда».

Клиффа тоже из некоторых фото убрали.

«Ну видишь, как (смеётся). Тут я удивлён на самом деле».

Нет ваших фото. Нет басиста вообще.

«Правда? Как у The Doors?»

На других переизданиях вы есть, но на *Let There Be Rock* вас как будто не существует.

«Ну так вот (смеётся). А я вообще *был* там?»

***

Марк Эванс – не единственный, чья работа над альбомом не получила должного признания. Человек, придумавший всем известное лого AC/DC, Джерард Уэрта, впервые увидел его опубликованным на американском издании альбома *Let There Be Rock*. Он утверждает, что выполнял одноразовый заказ, исключительно для этого альбома.

«У меня до сих пор есть заказ и счёт-фактура на эту работу, – говорит он. – Мне в то время заплатили, как договаривались, за разработку шрифта. Я это делал для вполне конкретного альбома. На следующем *<Powerage>* они использовали какой-то другой дизайн, а потом вернулись к моему».

Но с тех пор этот логотип стоит на всём, что имеет хоть какое-то отношение к группе. Логотип – классная часть их имиджа, он мгновенно узнаётся, ему поклоняются, как иконе, а с коммерческой точки зрения он *крайне* выгоден.

***

А вообще Leidseplein Presse B. V. – кто это или что?

Есть несколько ключиков к разгадке, помимо статьи в Billborad в 1981-м, где написано, что AC/DC «учреждали в Нидерландских (sic) Антильских островах корпорацию Leidesplein (sic) B.V.». Более интересно то, что в отпечатанном письме 2004 года от Leidseplein Presse B. V. Патентному ведомству США поверх имени менеджера AC/DC Элвина Хандверкера ручкой написан Стюарт Прегер. Письмо подписано Прегером.

Начало письма: «Стюарт Прегер заявляет, что является доверенным лицом управляющего директора корпорации-заявителя, и уполномочен сделать это заявление от имени заявителя».

В 2004 году Прегер из нью-йоркской юридической фирмы Clark & Prager был юристом AC/DC. Leidseplein Presse B. V. в поданных документах указывает свой адрес в Нидерландах, так что можно предположить, что если фирма создана на Карибах, то с тех пор она переехала в Европу.

Но, во-первых, почему такая компания – именно голландская? Одним из объяснений могут быть налоги. Точнее, маленькие налоги или вовсе отсутствующие. По той же самой причине AC/DC записывали альбом *Back In Black* на Багамах, где налогообложения практически нет. И в интересах AC/DC было держаться подальше от Англии, чтобы избежать статуса «налоговый резидент».

Мартин ван Геест, автор книги на голландском языке Het Belastingparadijs («Налоговый рай»), пишет в амстердамском журнале The International Correspondent: «В Нидерландах доходы, полученные от интеллектуальной собственности, такие как роялти, облагаются налогом по ставке около ноля. Это делает выгодным для артистов переводить свои активы, такие как авторские права на песни, голландской организации».

Один из таких артистов – The Rolling Stones.

«Бесспорно, одна из самых отлично разбирающихся в налогах групп. Юридические документы, обнародованные несколько лет назад, показывают, что три члена группы, Кит Ричардс, Мик Джаггер и Чарли Уоттс, провели более 340 миллионов евро через свои «штаб-квартиры» в Голландии. И со всего этого они заплатили в общем 5,6 миллионов евро, то есть 1,5 процента. Сразу начинаешь думать – а о чём же на самом деле песня «Gimme Shelter», «Дай мне убежище»?»

И этим же можно объяснить, почему Янги столько времени проводят вне Австралии – учитывая тамошние налоги.

Даже когда AC/DC выпускают отстойный альбом, всё равно находятся фаны, готовые выложить 20 долларов за футболку с логотипом группы, потому что, чего уж там, выглядят майки круто – благодаря лого Уэрты. Тёлки ведутся, а любой дохляк в такой будет королём ходить.

Уэрта не получил ни гроша.

«Роялти не было. Конечно, было бы приятно немного получить с продаж мерчандайзинга – я б на эти деньги своего младшенького в колледже выучил».

В книге Маррея Энгельгарта об AC/DC авторство логотипа приписывается Бобу Дефрину, креативному директору Atlantic, но Дефрин только предложил картинку для обложки. А сам логотип, один из самых узнаваемых в истории музыки, если не дизайна вообще, разработал и нарисовал Уэрта, уроженец Лос-Анджелеса,

тогда – 25-летний. Также в июле 1976-го он предложил шрифт для американского варианта альбома *High Voltage*.

«Боб совместил на конверте изображение группы и небо, – говорит Уэрта. – Обычно он нанимал меня, как это делало большинство арт-директоров альбомов, чтобы я сделал несколько набросков идей, из которых отобрали бы один. Я сделал готовое <лого AC/DC> в цвете: абрис тушью, цветная плёнка поверх, гуашь аэрографом.

Как человек, создавший столь важный элемент брендинга AC/DC, который впоследствии сделал Янгам и их рекорд-компаниям целое состояние на продажах мерчандайзинга, можно было бы ожидать, что Уэрта получает роялти, особенно с учётом того, что лого заказывалось для одного конкретного альбома, а не для вечного повсеместного использования. Но это не так. Художник получил только гонорар за работу. Он никогда не общался у группой. Даже по телефону. *Никак.* Он не привлекал юристов, просто оставил всё как есть. Оригинальный дизайн лежит у него дома в коробке. Он к нему не притрагивается.

«Работу я завершил 25 апреля 1977 года, – говорит Уэрта, который также создавал логотипы групп Boston, Foreigner, журнала Time и Pepsi. – Я жил и работал на 210-Ист, 53-я улица в Нью-Йорке. Студия – во второй комнате квартиры. Был фрилансером чуть больше года. До того год и четыре месяца служил в CBS Records дизайнером обложек альбомов.

Я приехал в Нью-Йорк сразу по окончании школы. Моё портфолио отражало Лос-Анджелес – там же засилье рекорд-бизнеса. В Нью-Йорке любили шрифты скорее консервативные, корпоративные, я же стремился к экспериментам, а это вполне устраивало дизайнерские отделы рекорд-компаний, искавшие нечто уникальное».

Предполагая, что это чистое совпадение, но всё же – есть нечто от шрифта AC/DC на обложке *Bat Out of Hell* Мита Лоуфа, работы Ричарда Корбена. Альбом вышел в октябре 1977 года, *Let There Be Rock* – в июне. Как так получилось?

«Я придумал шрифт для концертного альбома группы Blue Öyster Cult 1975 года под названием *On Your Feet Or On Your Knees*. На обложке там такое искаженное, зловещее фото – церковь и лимузин на первом плане. Снимок сделал Джон Берг, креативный директор CBS, композицию перемонтировали, ретушировали, и получилось просто круто. Когда я увидал фото и начал набрасывать буквы, меня вдруг осенило: на этой адской картинке интересно будет смотреться шрифт в духе Иоганна Гутенберга. Лимузин меня тоже вдохновил – я совместил формы букв с металлическим лого автомобиля с наклонными буквами, и

результатом остался доволен. Пару лет спустя, делая эскиз шрифта AC/DC, мне снова показалось, что гутенберговский стиль подойдёт к изображению группы и тому чёрному зловещему небу над ними.

Так что шрифт этот основан на первой в мире печатной книге – Библии Иоганна Гутенберга. Сейчас её быстро можно найти в Google Images, а мне в то время пришлось покопаться.

Гутенберг изобрёл наборный шрифт, который позволял ставить буквы, как у писцов. Этот стиль – совершенно немецкий, но, думаю, в обоих случаях я использовал эту гарнитуру с неким сдвигом – форма значка марки автомобиля у Blue Öyster Cult и плотная подгонка друг к другу букв в AC/DC создаёт другой контекст.

«То, как нарисовано AC/DC – с не очень щедрым пространством между символами, а также молния, нарисованная так, как будто она тоже буква/знак, – воспринимается как единый знак/символ, а не как пять разных знаков. По периметру он зазубренный и острый. Традиционно буква «A» вписывается в треугольник, «C» – в эллипс или круг, а «D» – прямая линия и изогнутая. А мои буквы втиснуты в идеальную вертикаль и слегка подогнаны к углу наклона в 45 градусов. Единственный комментарий, который я могу дать по поводу этого шрифта: он единственный, который я сделал исключительно из прямых линий».

И он настолько хорош, что стал практически клише. Хард-рок и готические лого – братья навек.

«Я не нашёл ничего, что бы предшествовало такому стилю написания названий групп, хотя могу ошибаться, – говорит он. – Я намеревался создать образ определённого рок-стиля, поскольку я просто рисовал то, что, как мне казалось, будет хорошо смотреться на конкретном альбоме и в случае с конкретной группой. Но когда я увидел, что в 80-е Spinal Tap вдохновились логотипом Blue Öyster Cult, стало ясно, что этот образ стал классической пародией на рок».

Конечно, его ведь злит то, что он не получил ни признания, ни финансового вознаграждения, которых он, бесспорно, заслуживает? Я спрашиваю его, что он чувствует по поводу того, что его лого стоит практически на всех альбомах AC/DC и всём их мерчандайзинге, хотя создавалось оно для одного-единственного альбома.

«Ты делал такие работы, потом другие, и так далее. Был какой-то перерыв в использовании этого дизайна, а я к тому времени уже другой работой занимался. Понимаете, в том же самом году, 1977-м, всего несколько месяцев спустя, я рисовал

другое слово из четырёх букв – шапку журнала Time, который мне заплатил, наверное, раз в десять больше, чем я получил за тот альбом.

Я переходил в другие области и к 1979-му уже был довольно далеко от рекорд-бизнеса. В строгом смысле, по закону, Atlantic не имел прав на использование логотипа на других пластинках, но я не из тех, кто преследует людей. За искусство никогда не платят достаточно, чтобы нанять юриста. Слишком долго для того, сколько тебе платят.

Кстати, невозможно получить авторские права на шрифт – потому что нельзя запатентовать буквы алфавита. Так что ты просто рисуешь свои рисунки и идёшь дальше. Кроме того, трудно посчитать тот эффект, который этот логотип оказал на мои дела – но он, безусловно, положительный. На каждый AC/DC у меня есть несколько работ, которые гораздо красивее и мне лично гораздо более интересны, но они не пошли по каким-то причинам».

Когда вы поняли, насколько AC/DC популярны, вы ощутили чувство глубокого удовлетворения от принадлежности к тем, кто создавал их имидж?

«Если кратко, то да, – отвечает он. – Но нужно понять вот что. У успешного, узнаваемого бренда две составляющие. Один – дизайн. Второй – распространённость. Эта группа до сих пор даёт большие концерты, более сорока лет уже, и выросло несколько поколений, которые ассоциируют их с этим лого. То есть дело здесь скорее в распространённости самого лого, чем в его дизайне».

Возможно, и так, и это многое говорит об Уэрте, который выказывает такое спокойствие, хотя речь идёт о том, что его практически лишили состояния. Его прилив вдохновения всё равно повлиял на успех Янгов. Он заслуживал большего, чем ему дали AC/DC и их рекорд-компания.

Но, бесспорно, не он один такой, многие в истории AC/DC могут рассказать про непризнанность своих заслуг.

При всём их богатстве, славе и успехе это сомнительное обращение с людьми и плохая репутация, которая из него рождается, это крест, который Янгам нести. Будь то ментальность города Глазко или нет.

***

Манхэттен, Нью-Йорк, начало 2013 года. Я иду вниз по Мотт-стрит из Нолиты в Чайнатаун, многолюдный район-муравейник,

как в «Бегущем по лезвию», на каждом шагу – супермаркеты и энергичные китаянки. Обычное дело здесь – увидеть вёдра с живыми лягушками и крокодильи лапы, но я вижу не только это, но и натыкаюсь на нечто более экзотическое: древний салон видеоигр.

И прямо на переднем плане – машина AC/DC для китайского бильярда.

В августе 1977 года Нью-Йорк видел AC/DC два раза за один вечер. В «Палладиуме» на Восточной 14-й улице и в легендарном панк-клубе CBGB – к тому времени, как я до них добрался, оба этих зала снесены и закрыты соответственно. CBGB поглотил магазин Джона Варватоса.

Стив Лидс из Atlantic присутствовал на концерте AC/DC в клубе в тот самый вечер.

«Они в «Палладиуме» объявили: для тех, кто хочет больше AC/DC, потом будет концерт в CBGB. И господи боже мой, – вспоминает он. – Думаю, тогда в первый и единственный раз CBGB был чистым – звуком просто вымело всю паутину и грязь из углов. Очереди заворачивались за углы здания. Люди поверить не могли, что AC/DC играют в CBGB. Там программу, конечно, сокращенную сыграли, но биток был страшный, пошевелиться невозможно».

Старая Atlantic Studios, где в декабре того года AC/DC записали *Live From The Atlantic Studios* (промодиск только для радио; переиздан и вошёл в бокс-сет *Bonfire*, 1997), также давно не существует, но сохранилась Electric Lady Studios в Гринвич-виллидж, где в июне 1980-го записывались гитарные и вокальные наложения для *Back In Black*.

Live From The Atlantic Studios с конферансом Эда Скиаки с филадельфийской радиостанции WIOQ – классический пример тихой, но важной закулисной работы Atlantic для AC/DC. Ключевыми фигурами в этой истории были Майкл Кленфнер (умер в 2009) и Джуди Либоу. Про покойного Перри Купера, отвечавшего за связи с артистом, в книгах Уолла, Масино и Энгельгарта написано, что он предложил свою концепцию. В книге Сьюзан Масино он лично подтверждает: «Я принёс идею».

Но, возможно, не сам.

«Перри помогал скоординировать события с артистами, которых мы отбирали, и нас с ним записывали как сопродюсеров, – говорит Либоу. – Мы рассылали эти альбомы на радио и в прессу. Это была такая серия релизов, задуманная нами как часть того промоушена, который Atlantic делал для большинства групп. И это было здорово. Мы привлекали к сотрудничеству разные радиостанции. Группы приходили, мы

записывали их, печатали на диске, потом выступление передавалось по радио.

На это нужно смотреть, как на то, что окажет кумулятивный эффект – процесс, где все части усиливают друг друга – на карьеру группы. Всё, что мы делали годами, и музыкальная эволюция группы – это идеальная волна. И всё сошлось в *Back In Black*. Серии <Live> оказались очень успешными. Радио само было радо, что участвует в таком деле. И действительно, это сильно приближало группу к процессу промоутирования их музыки, к тому, что мы делаем. Они поняли, насколько это ценно. В то время это был прям передовой край – ничего подобного ни один лейбл не делал».

Джимми Даглас был тогда «домашним» звукоинженером на Atlantic.

«Это одно из самых замечательных событий моей жизни, – сообщает он мне из Майами. – Я был таким парнем, который занимается всеми ро`ковыми вещами. Foreigner. The Rolling Stones. Это я всё. Работать с AC/DC – радость. Группа сама за себя говорит. Причём это было ещё до того, как они безумно прославились. Вообще мы так здорово работали над этим альбомом, что когда я приехал в Элей, то на кроткое время пересёкся с <AC/DC>, и они всерьёз обдумывали пригласить меня делать их следующий альбом. Да, делали мы и много «дерьма» в то время. Я уверен, что однажды ночью мы с ними зависали в клубе в Элей и видели там Blondie.

Тогда они ещё не нашли саунд <Матта Ланжа>. У меня и у них произошли какие-то накладки в расписании, так что не случилось просто. В них присутствовала эдакая искренняя синергия, настоящий огонь. Быстрее, выше, сильнее. Реальный накал. Помню, стою смотрю в динамики, слушаю и думаю: ни хрена себеееe!»

Однако Америка, слушающая радио, только-только начинала просыпаться от «настоящего огня» AC/DC.

«Мы видели реакцию на каждую пластинку, – говорит Либоу. – А фан-база росла ещё до того, как радио просекло всю крутизну группы, в смысле чартов и в смысле их музыкального роста. Работало сарафанное радио. Сочетание прессы и концертов. Где бы они ни сыграли – вы узнавали об этом. Про группу говорили. Даже если радиостанции не играли песен AC/DC до того, как группа завоевала рынок, очень скоро после этого они стали ставить все записи, которые только были доступны в то время.

На графике кривая бы росла всё время: узнаваемость, поддержка радио и продажи альбомов. Идеальная схема для

любой группы. Резко растущий тренд. Вот что произошло, когда они реально сфокусировались на Штатах».

Однако AC/DC всё ещё не записали альбом, который вознёс их на самую высокую вершину. Он должен был появиться вскоре, но это не тот, которого они ожидали.

6. AC/DC
«Riff Raff» (1978)

Это любимый альбом AC/DC у Кита Ричардса, Эдди Ван Халена и Джина Симмонса – верный знак того, что Янги нечто правильное играли на своих гитарах. Но также он – триумф невоспетой ритм-секции группы. Говорит Джордж Доливо из Rhino Bucket: «Любой мне известный барабанщик и басист любит *Powerage*».

Имея набор лучших песен AC/DC вообще, музыканты записывали пятый студийный альбом, подогревая себя бессчётными чашками чая, сигаретами Benson&Hedges и табаком Drum, а также желанием на самом деле уделать Америку – не только бесконечной изматывающей гастрольной молотилкой, но и там, где это было важнее всего: в магазинах грампластинок.

«В каком-то смысле этот альбом – «Сержант Пеппер» AC/DC, – говорит Марк Опитц, определяя *Powerage* как переходный этап для группы. – Перед началом работы над *Powerage* Джордж, Гарри и группа серьёзно порепетировали в Studio 2 в Alberts. Джордж играл на басу с группой в студии, мы с Гарри сидели в операторской. На репетициях в основном сочинялся материал, все виды риффов. Выстраивал всё, конечно, Малколм. И Ангус тоже, но у Малколма явно рука влиятельней. Они уже повзрослели и заматерели: «What's Next To The Moon», «Gimme A Bullet», «Riff Raff», «Sin City», «Rock N'Roll Damnation» – это уже новое качество. Мы репетировали вечером, потом сессия шла с полуночи до утра. В восемь вечера начинали. Заканчивали ранним утром, после чего мы с Малколмом и Филом Раддом брали напрокат в Роуз-Бэй жестянку с мотором и плыли в Сиднейскую бухту, прихватив упаковку пива и пару косяков. Там мы немного рыбачили, а народ в это время как раз ехал на пароме на работу.

Я целыми днями тестировал усилители Marshall, пока наконец не нашёл два отлично звучащих и подходящих для записи. Они ж вроде как разные все, усилки эти. В студии, особенно во время записи *Powerage*, мы были как семья. Это не была обычная сессия звукозаписи – это был проект».

Определив себя как альбомную группу, теперь AC/DC были рады пойти навстречу желанию Atlantic сделать хит-сингл. Несколько запоздало с этой целью сделали «Rock N'Roll Damnation» – дело в том, что первая редакция альбома получила в Нью-Йорке несколько прохладный приём, и им посоветовали записать трек радийного формата. А ещё на альбоме *Powerage*

Малколм взял весь контроль над процессом в свои руки.

«Малколм, без сомнения, стал лидером группы, – говорит Опитц. – У Джорджа пик был в The Easybeats. Не очень явно и без особого напора, но чувствовалось, как Малколм во время работы над *Powerage* прибирает всё к рукам <согласно братской иерархии>».

Если оставить в стороне семейные интриги, то *Powerage* – высокая точка творчества Янгов, альбом, бесспорно, в этом отношении превосходящий последовавшие коммерческие хиты Матта Ланжа, *Highway To Hell* и *Back In Black*. После *Powerage* буги и грув почти исчезли. Оставшееся всё равно великолепно – Ланж высветил другие сильные стороны группы, – но за счёт искусства Ванды и Янга. Ушли маракасы, хлопки и сырость. Также смена певца оказала эффект. Наглое веселье Скотта сменилось злобой и тяжестью Брайана Джонсона.

Если хотите услышать, как менялось звучание группы с 1978 по 1983-й, послушайте «Landslide» из *Flick Of The Switch* и «Riff Raff» из *Powerage*. Обе песни – для попрыгать, но качество их несравнимо. Невозможно избавиться от ощущения какой-то потери, пусть даже большой друг Янгов Джон Суон с этим не согласен.

«Я, понимаешь, никогда не учу отца детей делать, – говорит он мне. – Пошло оно на хер, я в этом не участвую. По мне, так тут всё по тому же рецепту сделано. В основном материал очень силён, мать его, и пробивает до сих пор».

***

Вечный инноватор, знающий, что малая толика агрессии положительно повлияла на группу в период *Let There Be Rock*, Джордж сыграл на раздражительности, свойственной людям в замкнутом пространстве. Он всех просто накачивал.

«Он начинал типа такого: видели шоу Дона Лейна вчера вечером, вот ведь чёртов гипнотизёр! – рассказывает Опитц об одном психологическом приёме Джорджа. Разбор выступления гостя телешоу может показаться необычным, но Джордж для мотивирования музыкантов ничем не брезговал. – Каждого докручивали до злости. Адреналин зашкаливал».

Но в помещении также присутствовала личная злость, у каждого своя, без давления Джорджа.

Энтони О'Грейди переписывался с Боном Скоттом, когда они выступали за океаном. О'Грейди утверждает, что к тому моменту, когда *Powerage* был готов к изданию, в начале 1978 года, AC/DC

уже перестали быть скороспелыми звёздами. В Австралии *Let There Be Rock* провалился. Клифф Уильямс столкнулся с визовыми проблемами. Местные шоу отменили.

«Их популярность сильно упала тогда, потому что они исчезли <с глаз публики> и хитов не записывали, – говорит он. – Молли Мелдрам и Countdown потеряли к ним всякий интерес. Бон не грустил – он разозлился на австралийскую музыкальную индустрию, которая повернулась к ним спиной. AC/DC просто исчезли с повестки дня».

Для *Powerage* это, однако, пошло на пользу – пока агрессия зашкаливала, магнитофонная лента крутилась.

Ангус пользовался удалённостью группы – брал гитару всюду. Хорошо известно, что соло для «Riff Raff» он сыграл в кабинке звукоинженера.

«Не-веро-ятный рифф, – говорит Опитц. – Я там просидел с Ангусом час и сам наполовину его выучил. Соберите всех фанатов-знатоков AC/DC мира и устройте голосование на лучший альбом. Удивительно, как проверку временем выдержал *Powerage*».

Позже группа применила метод Джорджа «сначала разозлись», отточенный на *Powerage*, в живых выступлениях.

«Малколм и Фил рассказывали мне, как во время американских турне, играя на разогреве REO Speedwagon, они в гримёрке накручивали себя так же, как в студии, – говорит Опитц. – Они начинали всячески хаять REO Speedwagon: давайте сметём их на хер со сцены, поимеем их, щёлок этих, слабаков волосатых, попсовиков поганых, которые ваще не знают, чо такое рок-н-ролл, сука. И вот такая дребедень постоянно. Так вот они друг друга заводили в гримёрке, а потом выходили на сцену – и *бабах* оттудова, сука».

***

А в это время Клифф Уильямс, теперь уже имеющий возможность записываться с группой, ощущал себя комком нервов. Это «определённо пошло на пользу трекам ритм-секции», если верить Опитцу. Уильямс делал, что говорят, и знал своё место. Судьба Марка Эванса его кое-чему научила – с тех пор он своё мнение держит при себе.

Тони Платт говорит, что слышал песни авторства Уильямса, записанные с Лори Уайсфилдом из Wishbone Ash, у басиста AC/DC дома во Флориде, где также располагается домашняя студия. Песни, по его словам, «фантастические. Очень, очень хорошие»,

но <Уильямсу> трудно было бы что-то сделать вне AC/DC без того, чтобы не раскачать лодку.

Играя в группе 39 лет, но не участвуя в сочинении песен AC/DC, Уильямс, как Фил Радд и Брайан Джонсон, очень мало что сделал на стороне. Обычно за такое время незаметные музыканты популярных групп делают сольные альбомы. Сольные альбомы, играя в The Rolling Stones, выпускали Билл Уаймен, Рон Вуд и Чарли Уоттс. Но у несочиняющих членов группы AC/DC, похоже, нет подобной свободы – помимо появления на благотворительных концертах и всяких нерегулярных проектах в качестве музыканта-гостя. Правда, в августе 2014-го свой первый сольный альбом выпустил Радд.

Перед этим объявлением-сюрпризом я спросил Фила Карсона, запрещают ли Ангус и Малколм – и следят ли вообще – за тем, что делают трое других членов группы за пределами AC/DC.

«Насколько я знаю, Янги на это никак не влияют, кроме того, что они задают тон AC/DC. Они сами никогда не участвовали в записях сторонних проектов, и все, похоже, в этом берут с них пример».

Карсон уходит от ответа на вопрос о нынешних взаимоотношениях с ними, но при этом намекает на разлад в группе, связанный с отношением к Джонсону, ушедшему из коллектива в 2016-м.

«Всё зависит от того, кого вы спросите. В последние годы я очень подружился именно с Брайаном и помогал ему с его мюзиклом про Елену Троянскую. Я и сейчас считаю, что там много отличных песен и первоклассное либретто, написанное <авторами Porridge> Йеном Ла Френе и Диком Клементом. Мы этим проектом довольно серьёзно занимались, в определённый момент заключили даже контракт с AEG <Anschutz Entertainment Group>, но на Бродвей не вышли.

Тем временем кое-что всплыло об отношении к Брайану бухгалтерами группы и Янгами. Я ничего про это говорить не буду, приведу только цитату Джорджа Оруэлла: все люди равны, но некоторые – равнее».

Бухгалтеры группы?

«Имён не называю».

***

За первые 45 секунд «Riff Raff» AC/DC ухитряются собраться и ударить, как армия орков. Фил Радд стучит по хай-хэту – *раз, два, три* – это сигнал вступать свингующей ритм-гитаре Малколма, а

открывающий рифф Ангуса отлетает, как отделяемая ракета, и мощное напряжение вырывается. Это, помимо Kashmir Led Zeppelin, наверное, самое «кинематографичное» вступление рок-н-ролльной песни из тех, что когда-либо были записаны.

Человек, который записывал эту песню, называет её своей самой любимой у AC/DC.

«О, на сто процентов, – говорит Опитц. – В ней просто все элементы AC/DC. Каждая мелкая частичка. Рок-элемент. Элемент лирики. Элемент наглости. Сложность».

А ещё и тон. Звук гитар – вот что отличает AC/DC от других групп. Как они его добиваются?

«Двумя способами. У меня есть такой талант – пойти найти правильный усилитель. Во время записи *Powerage* я пару недель сидел с записной книжкой, помечая каждый динамик в каждом, мать его, усилке, пока не нашёл идеальное, по моим ощущениям, сочетание усилителя и динамика. А потом когда они уже работали в студии, я загорелся идеей поставить усилители Marshall – а у каждого усилка Marshall есть в плане громкости приятный пункт – и чтоб они стояли на нормальной громкости, не уменьшенной».

А «мясистость»?

«У Малколма гитара Gretsch Firebird со сверхзвуковыми звукоснимателями. Обычно он включает их на полную, так что, ударяя по струнам довольно легко, получает большой звук, не происходит перекомпрессия, потому что он ударяет по струнам легко и звукосниматели не перегружаются. Всем известно, что у Gretsch звукосниматели очень громкие. Ну так просто получилось, что для группы AC/DC гитары Gretsch со звукоснимателями Gretsch и гитары Gibson со звукоснимателями Gibson – идеальная комбинация. У одного есть то, чего нет у другого. Для данного гитарного звука это типично.

Барабаны с басом ты несколько высушиваешь, гитары поднимаешь, а Бон поёт в верхнем регистре и всё это пробивает. То есть тут комбинация всего, микрофонов, играющей на гитаре правой руки Малколма, правой руки Ангуса тоже. Это вот самое важное».

Но и на концертах AC/DC выдавали ту же энергию, и даже круче. В видеозаписи их выступления в Glasgow Apollo в апреле 1978 года, том самом концерте, который вошёл в живой альбом «If You Want Blood» (You’ve Got It), Скотт управляет Ангусом, как Микки Маус в фильме «Фантазия» мётлами. Как прекрасна неподвижность Малколма и Уильямса в глубине сцены и в том, как они бросаются вперёд, тройкой вместе со Скоттом (Ангус в своём мире). Никто не прыгает, не скачет. Вперёд-назад, всё. И

помимо музыкальной плотности, AC/DC ещё и мастера работы на сцене. Многие группы пытались как-то откликнуться на эту эстетику AC/DC, но на сцене у них получалась только мимикрия откровенная.

В 2010-м я видел Airbourne в сиднейском Metro Theatre. Там их вокалист-гитарист Джоэл О'Киф с большим пафосом вёл себя, как обычно Ангус перед аудиторией. Раз он даже стоя на «маршалловском» усилителе, расплющил об голову свою банку пива Victoria Bitter и полил публику.

«Airbourne стараются ухватить тот дух. Но, вероятно, где-то они пережимают, – дипломатично замечает Опитц.

***

Через два месяца записи и микширования *Powerage* сделан под ключ.

Все, кто участвовал в его создании, которое делалось на ощущениях по большей части, результатом удовлетворились, даже после того, как Atlantic вернул альбом с тем, чтобы группа дописала «Rock'n'Roll Damnation».

«В "Rock'n'Roll Damnation" очень хорошо прослушиваются Ванда и Янг, – говорит Опитц. – Хуки. Шейкеры вступают. Тамбурин для грува. Если заметили – это как "Love Is In The Air" <Джона Пола Янга>. Все эти мотауновские штучки. В ладоши хлопают. Гарри хлопал за Джорджем».

Это восхитительное произведение Ванды и Янга, песня в духе «Good Times» и «It's A Long Way To The Top», и в хит-параде Великобритании она поднялась до 24-й строчки. Однако и сегодня не всех впечатляет этот сингл, единственный из альбома *Powerage*. Мик Уолл в своей книге отзывается о песне, как о «тупые два притопа, чтоб башкой потрясти», что настолько некрасиво и лживо, что само по себе скандально. С каких это пор трясти головой – преступление, если речь идёт о рок-н-ролле?

«AC/DC заставляет тебя двигаться, – говорит Опитц. – Джордж Янг говорил мне одну такую вещь: обязательно делай такое, чтобы люди танцевали. Этого группа не упустила. Ритмы – ровные 4/4. Ногами топаешь – прекрасно, больше ничего и не надо. Вот и всё. Без наворотов. Простой прямой напористый рок-н-ролл, который просто физически в человека входит – в парней особенно».

Человек, чьё мнение в данном случае наиболее значимо, Джерри Гринберг, считал, что альбом «жестковат» для американского радио.

«В этом вся проблема заключалась, – выкладывает он. – После *Powerage* именно я убедил группу приехать в Америку и тут записываться с другим продюсером. Это было тяжко – ведь продюсером группы был брат братьев».

Опитц смотрит на это по-другому: «Песни изменились, что не устраивало Atlantic вообще. Они думали, что продюсеры теряют контроль, что, очевидно, не так. Они просто им разрешили искать свой грув».

Даг Талер, приезжавший в Сидней во время записи, поддерживает Гринберга: «Когда в 78-м я пришёл в студию, альбомы не звучали так великолепно, как могли бы. Музыка отличная, сыграно просто здорово, но вот сам саунд – ну не ооочень».

В любом случае головы полетели. Последствия провала *Powerage* не заставили себя ждать. AC/DC уволили менеджера Майкла Браунинга, а на место Ванды и Янга пришёл Эдди Крамер, который вынужден был уступить место Матту Ланжу.

Браунинг не хочет, чтобы его допрашивали о тех переменах, которые уничтожили его отношения с AC/DC, настаивая на том, что он уже достаточно полно высказался в других книгах. Клинтон Уокер писал в 1994-м: «Оно, конечно, семья – это главное, но Малколм и Ангус были крайне амбициозными… вину за увольнение Джорджа заглушили тем, что во всём обвинили Майкла Браунинга. С этого момента всё бесповоротно изменилось. Что раньше было закрытостью для защиты, стало настоящей паранойей. Атмосфера состояла из страха и ненависти, которая годами только росла, из-за чего Бон всё явственнее чувствовал себя не на месте».

Тем не менее Браунинг рад похвастаться: «На выборе продюсера всё совсем раздулось до невероятных размеров, пока мне не удалось всё исправить – нанять Матта Ланжа».

К альбому 1983 года *Flick Of The Switch*, однако, и Матта Ланжа убрали.

Уокер продолжает: «То, что продюсерами альбома значатся сами Ангус с Малколмом, – это вершина айсберга той чистки, что эти двое устроили группе и всем причастным. Классический синдром полководца, боящегося собственных солдат. Но Малколм с Ангусом и так никогда никому не верили. Они поувольняли практически всех: Матта Ланжа, чей творческий подход обеспечил им резкий рост популярности, барабанщика Фила Радда, Питера Менша, который сам подвинул Майкла Браунига. Даже официальные, де-факто фотограф Роберт Эллис – и того послали».

Я попытался поговорить с Эллисом, ездившим в турне с

группой AC/DC на пике их творчества и сделавшим лучшие фото группы. Он звучал очень грустно: «Все, близко общавшиеся с Янгами, знают их отношение и закрытость. Всё, что мы с вами скажем – не более чем спекуляции. Которыми набиты все их биографии. Я прочитал книги Фила Сатклиффа, Маррея Энгельгарта и Мика Уолла и полагаю, что они просто напускают ещё больше тумана. Огромное пространство для правдивого рассказа, но его только <Янги> могут рассказать, а у них такого намерения нет и не будет. Напишите мне имейл с вопросами, я подумаю и что-нибудь отвечу».

Я точно так и сделал. Он взорвался: «Не уверен, что хочу принимать участие в этом проекте. Это ещё один фанатский взгляд, а мнение ещё одного чужого стороннего наблюдателя о том, «как там всё было на самом деле», просто не интересно».

Понты Эллиса меня сильно удивили. Я сам никогда не буду утверждать, что моя книга «Янги» – это «о том, как там всё было на самом деле». Как говорил мне в Манхэттене Дэвид Кребс, быть менеджером рок-группы или писать о ней – это как фильм «Расёмон». Много версий одной правды. Сам Эллис не пишет никакой исчерпывающей биографии. А кто пишет? А сами Янги, соберись они написать, выдали ли бы «правдивую» историю? Они-то сами признают, сколько страданий принесли самым разным людям? И кстати, что такое исчерпывающая? Есть какое-то исчерпывающее определение?

Думаю, что нет. Так что летописцы группы собирают коллажи из всех возможных источников. Но даже если результат этих трудов только приближение к правде, всё равно это те истории, которые стоит рассказывать и стоит в них разбираться. Взять хотя бы нехорошее обращение с Майклом Браунингом.

Самая сильная улика. Один из ближайших союзников группы, Перри Купер, перед смертью в 2005 году успел рассказать Уокеру: «Майкл <Браунинг> отдал группе всего себя. Но они тверды, как гвозди, парни эти».

«Было очень обидно», признался Браунинг тому же автору, «но ещё обиднее то, что на протяжении многих лет всех, кто работал с Янгами и AC/DC, я в том числе, как бы вычёркивались из истории напрочь. Как будто и не было нас никогда».

Фил Карсон может только хвалить Браунинга и первых помощников группы из Alberts: «Мы с Майклом разработали каждый шаг развития группы на раннем этапе. Я до сих пор питаю огромное уважение и к Джорджу Янгу с Гарри Вандой. В студии они работали прекрасно. Я им всё оставил на их усмотрение, и они обеспечили отличный результат. К тому же у меня были прекрасные отношения с Фифой Риккобоно и Тедом Албертом.

Тед был таким парнем, которому можно позвонить и попросить оплатить счета за всякие промоушен-мероприятия, к которым Atlantic относился с недоверием. Отличные были отношения, мы вдвоём много полезного сделали».

Опитц – ещё одна звезда, которая снова с Янгами не будет работать никогда.

«Действительно, странно, что мы не собрали снова эту нашу комбинацию, но что делать».

Или, по крайней мере, в закрытом мире Янгов.

***

То, что Atlantic нанял Матта Ланжа, изменило для AC/DC всё. Но как он попал на их территорию и кто именно познакомил его с группой – это в истории группы, наверное, самый сложный и тёмный момент, с которым никто не хотел толком разобраться. Опубликованные сведения либо не верны, либо слишком поверхностны, при том что ещё одна история, которую нужно рассказать правильно и под другим углом, потому что эта «свадьба» изменила множество жизней, не говоря уж об истории рока. Без Ланжа и вклада двух других, невоспетых, но очень важных действующих лиц AC/DC сейчас уже, может быть, и канули в Лету.

Всё началось с Дага Талера. В 1976 году, за два года до *Powerage*, он работал с английской группой City Boy, которую продюсировал как раз Ланж, а делами её занимались его же южноафриканские менеджеры Ралф Саймон и Клайв Калдер. City Boy разогревали AC/DC на одном из первых концертов в Штатах, – Capitol Theater во Флинте, Мичиган, в декабре 1977-го, и непосредственно перед выступлением AC/DC для *Live From The Atlantic Studious*. Талер участвовал в подготовке.

«У City Boy в Штатах в 1979-м случился маленький хит под названием «5-7-0-5», они были подписаны на лейбле Mercury, но на круг их три пластинки продались небольшим тиражом, – говорит он. – У них есть отличная песня – «New York Times». Вышла в конце 1979-го, и всё, пипец, никому не нужна.

Я очень близко подружился с Клайвом. А в конце 70-х я работал с клиентом таким – группа южного рока под названием The Outlaws, и я связался с Клайвом и говорю, как ты думаешь, Матт спродюсировал бы The Outlaws, интересно ему было б? Понятно, The Outlaws, которые в то время в одиночку стадионы собирали, не нуждались ни в каком там продюсере, а нуждались они в кокаине, который вёдрами занюхивали. Так что Матт с

ними сделал один альбом <*Playin' To Win* 1978 года>, потом они разбрелись все и не написали тех песен, которые должны были бы».

И тут появляется великолепный Майкл Кленфнер. Крупный мужчина, который начал как секьюрити у покойного промоутера AC/DC из Сан-Франциско Билли Грэма, работал в сценической команде Вудстока, худруком и диджеем в нью-йоркской WNEW, а в рекорд-бизнесе сделал крутую карьеру – сперва на Columbia, потом на Arista, потом возглавил отдел маркетинга и промоушена Atlantic в 1977 году, где подчинялся только Джерри Гринбергу.

Кроме AC/DC, Кленфнер сыграл большую роль в карьерах Grateful Dead, Боза Скаггса и Брюса Спрингстина – помимо многих других. Лучше всего он известен (пусть это в лицо ему никто и не скажет) по своему камео, гостевой маленькой роли, написанной специально для него в самом финале фильма «Братья Блюз». Это он тот самый толстый мужик с густыми усами, президент некой Clarion Records («крупнейшая звукозаписывающая компания на Восточном побережье») который удерживает Джейка и Илвуда Блюз за кулисами их большого концерта в Palace Hotel Ballroom, предлагая им контракт на запись альбома, а те пытаются сбежать от полиции.

«Парни, вы – огонь, – говорит он, держа их за плечи и уже готовясь отдать коричневый пакет, набитый десятью тысячами долларов. – Вы классные, с ума сойти от вас, я выпущу вашу пластинку!»

В 1978 году влияние Кленфнера на AC/DC уже принесло симпатичные дивиденды: хит в Англии «Rock'N'Roll Damnation», продвижение с *Live From The Atlantic Studious* и запросы на концерты с обоих побережий – тут в игре он задействовал личные связи. А сейчас и он включился в то, чтобы пропихнуть южноафриканца Эдди Крамера на место Ванды и Янга, и сам вылетел в Сидней, чтобы сообщить этим двум австралийцам, что они уже – часть истории, так сказать.

Крамер более всего известен по работе с Джими Хендриксом, Kiss и Led Zeppelin.

«В работу Эдди Крамера я не врубился, – говорит Талер. – Мне казалось, что ничего особо крутого он не делает. Я ухватился за Клайва Калдера: Клайв, ты как думаешь, Матту интересно было б работать с AC/DC? Я-то сам думал, что это первоклассный выбор. Он хорошо шёл как продюсер, и я ему дал проект – The Outlaws. Мне самому не терпелось узнать – интересно ли ему будет <AC/DC>, поскольку это гораздо тяжелее, чем любая группа, которой он до того занимался.

Так что я предложил пригласить Матта, поскольку я понимал,

что Джордж и Гарри примут любую стороннюю идею, которая вознесёт группу. Когда Клайв подтвердил, что Матту это может быть интересно, я передал предложение Майклу Браунингу. Реально я на своём месте не мог сделать ничего большего. Я, возможно, ещё и кому-нибудь на Atlantic предлагал кандидатуру Матта, сейчас уже просто не вспомню точно. Будучи агентом City Boy и AC/DC, всё, что я мог сделать со всем уважением к продюсерам – это просто предложить, и так я и поступил. Я полагаю, что Клайв уже вёл переговоры с Ахметом Эртегуном и Джерри Гринбергом о сделке Atlantic с Маттом».

Это подтверждает и Гринберг, который говорит, что впервые услышал имя-фамилию Матт Ланж именно в офисе Atlantic.

«Да, – говорит он. – Это был один из моих ребят в отделе артистов и репертуара, Джон Калоднер. Калоднер хотел подписать группу City Boy».

Но также Гринберг говорит, что всё время напрямую общался с Браунингом.

«О, всё время, постоянно».

Упоминал ли когда-нибудь Ланжа Браунинг?

«Мммм, возможно. Точнее не скажу. Я скажу вам, что я был именно тем парнем, к которому Браунинг довольно часто обращался за тем, что у нас тогда называлось «поддержкой тура» – в смысле, чтоб группе было на что жить».

Фил Карсон отчётливо помнит всю хронологию событий.

«Джерри пристроил Матта в обойму благодаря альбому группы City Boy, который им спродюсирован для Atlantic. Альбом этот неплохо играли на радио, но сильно группа не прославилась. Джерри и Джон Калоднер считали, что Матт предложит AC/DC нечто особенное».

В то же время Кленфнер скооперировался с Крамером. Но сессии, первая в Сиднее, следующие в Майами, погрязли в ссорах группы с продюсером. Крамер не понимал их метода. Группа невзлюбила его. «Катастрофа Крамера» – одна из легенд AC/DC. Как её описывает Талер: «Когда эксперимент сорвался, полетело дерьмо на вентилятор». Даже с резюме Крамера-продюсера ничего не получилось.

Работать с Крамером в Сиднее командировали Опитца.

«Малколм сразу раскусил Эдди, – говорит он. – Идея ему не понравилась. Он такой – иди на хер. Потому что так он себя ведёт. Не любит, когда ему указывают».

Ничего не улучшилось и после перемещения во Флориду.

«Мне через неделю или две <после сессий с Крамером> позвонил <из Майами> Ангус и сказал, что они уезжают домой, – говорит Гринберг. – Не могут они больше работать с

Крамером. Я сказал – сидите ровно, дайте мне пару дней, а сами пока наслаждайтесь солнцем. Я готов был подписать City Boy и Матта Ланжа. Его продакшен был невероятный совершенно. Я позвонил Клайву Калдеру и рассказал об AC/DC. Они, говорю, в Майами сейчас, так что не мог бы Матт приехать туда и их альбом спродюсировать? И он ответил, я посажу его на ближайший самолёт. Так свершилась история».

Так как сюда вписывается Калоднер?

«Калоднер хотел подписать City Boy. Я послушал City Boy, а Калоднер просто до потолка прыгал от их продакшена и сказал мне, послушай, как спродюсировано, это Матт Ланж, этот парень – великий продюсер. И вот в тот момент – мне плевать, кто чего *предложил,* – я *решил* уговорить ребят на Ланжа и заключить сделку с Клайвом. Так что называйте как хотите.

Я думаю, что, наверное, <Янги> знали, кто такой <Ланж>, я просто не помню. Но я уверен, что каким-то образом Майкл Браунинг в этом участвовал в тот момент тоже. Ланж прибыл, как только Крамер собрал вещи и уехал. А ты говоришь многим людям, что всё соединишь».

***

Стоит попробовать соединить, потому что версии событий у Дага Талера, Фила Карсона и Джерри Гринберга полностью противоречат тому, что изложено в книгах Майкла Браунинга и Маррея Энгельгарта. Они преуменьшают участие Талера, говоря про него лишь только то, что он «играл роль в защите услуг Ланжа со стороны Atlantic» и что Браунинг «жил в одном доме» с Калдером и Ланжем и ответил на звонок страдающего Малколма Янга из Майами. Почти то же самое у Клинтона Уокера, Сьюзан Масино и Мика Уолла, хотя в книге Масино Браунинг «навещает» Калдера и Ланжа, а у Уолла Браунинг проживает с Калдером и бизнес-партнёром Браунинга Седриком Кушнером.

В уокеровской «Шоссе в ад» Браунинг говорит: «На той стадии я временно базировался в Нью-Йорке. Я познакомился с некими людьми, которые пригласили меня пожить у них, и одним из них был менеджер Матта Ланжа – Клайв Калдер. Мне позвонил Малколм, я отошёл от телефона, а Матт был рядом, в квартире, и я сказал, ты должен делать эту пластинку. В то время Матт из чего-то серьёзного сделал только City Boy и The Boomtown Rats, но я считал, что он удивительно талантлив. Так что за следующие пару дней они договорились делать следующий альбом».

Или как он излагает в книге Энгельгарта «AC/DC, максимум рок-н-ролла»: «Я просто повернулся к Матту, Малколм на проводе, и сказал, приятель, ты должен сделать эту пластинку. Вот так вот».

И опять-таки в книге Уолла «AC/DC: И в аду можно жить»: «Я просто не останавливался. Я просто долбил их и к концу вечера убедил Клайва и Матта. Я перезвонил Малколму и сказал: всё круто, Матт Ланж мой… вот как началась вся эта история с Маттом Ланжем».

Уолл пишет с драматизмом: «Это станет решением, поменявшим всю игру для тех, кто в ней участвовал».

Но из признаний Талера, Карсона и Гринберга выясняется, что это не совсем так. И, что самое главное, бывший партнёр Клайва Калдера Ралф Саймон, кажется, их поддерживает.

В 2011 году в интервью для celebrityaccess.com он сказал музыкальному журналисту Ларри Лебланку: «Я помню, как <мы с Клайвом> заполучили <Ланжа> для AC/DC в 1979-м. Мы объяснили AC/DC, что им надо бы улучшить бэк-вокал. Сделать его чуть более коммерческим, но не теряя их остроты. Чтобы они сделали это на *Highway To Hell*, потребовалась большая борьба, но решение оказалось верным».

Но Браунинг не терпит никаких альтернативных версий: он стоит на своём, что он и только он родил эту идею и что Талер ошибается.

«Нет, это не верно, – говорит он. – Он хвастается».

Он настаивает на том, что, когда он упомянул Ланжа в разговоре с Малколмом Янгом, тогда впервые кто-либо из AC/DC узнал о продюсере City Boy.

«Именно так».

Слышали ли вы о Ланже в Atlantic перед тем, как упомянули его имя Малколму?

«Нет, у Atlantic не было такой мысли, пока я им её не предложил».

А вас Ланжу представил Калдер?

«Клайв, ага».

Самое большее, что сами AC/DC рассказывали об этой истории, публиковалось в журнале MOJO в 1984-м. По словам Малколма, Крамер его не устраивал, и он сказал Браунингу: «Этому парню надо уйти, иначе группы у тебя не будет».

И продолжил: «<Браунинг> какие-то закулисные игры вёл и передал кассету другу своему, Матту Ланжу… мы сказали Крамеру, завтра не работаем, нам нужен выходной, после чего пошли в студию, записали девять песен за день и закинули их Матту. Он тут же откликнулся, сказал, что хочет их делать».

Талер придерживается своей линии: идея с Ланжем поднималась у AC/DC и в Atlantic задолго до того, как Малколм прокричал SOS Браунингу.

«О, точно так, – говорит он. – Я никогда не действовал за спиной Майкла. Я считал, что должен и обязан давать ему всяческие советы ради пользы AC/DC. Мы никогда не действовали против друг друга. Хотя я настаиваю на том, что я запустил всю эту историю насчёт свести AC/DC с Маттом, но я ведь просто исполнял свои обязанности как член команды. Мы все вместе работали ради одной общей цели – поднять карьеру этой группы на вершину, туда, где они и должны были быть, как мы все считали.

В Нью-Йорке жил промоутер из Южной Африки Седрик Кушнер. Я с ним в то время дружил крепко. Седрик жил в роскошном жилом комплексе на Уэст-58, между Пятой и Шестой авеню. Клайв Калдер жил в Англии, но в 1978 году стал часто ездить в Нью-Йорк. Седрик вёл с ним переговоры по поводу совместного менеджмента группы. И Клайв часто останавливался у Седрика в квартире. Клайв и Седрик родились в Южной Африке, и это их связало. Я туда тоже приходил, и мы типа отрывались.

Майкл поселился в квартире примерно в квартале от Седрика, на Уэст-58, между Шестой и Седьмой. Майкл со своей женой Джули в 1978-м пару недель жили у меня».

Так что я спрашиваю Кушнера, в чьей квартире предположительно проживал Браунинг, дать свою версию событий.

***

Короткое время Седрик Кушнер был менеджером AC/DC совместно с Майклом Браунингом. Он сделал себе имя, устраивая концерты The Doobie Brothers, Fleetwood Mac и The Rolling Stones. Он до сих пор живёт в Нью-Йорке, сейчас занимается боксёрскими матчами. До нынешнего момента он никому ничего не рассказывал о работе с AC/DC.

Кушнер, который во всех книгах об AC/DC высмеивается – почти так же, как Майкл Кленфнер, – рассказал мне, что «с удовольствием обратил внимание» своего друга Клайва Калдера на AC/DC и «был крайне разочарован тем, что они от меня ушли». Без него, как он говорит, Калдер не познакомился бы с Майклом Браунингом.

«Майкл жил у меня, мы все сдружились. В то самое время группа напрягалась на Майкла, – говорит он. – Они хотели

избавиться от этих отношений. А их пытался обаять Питер Менш. Не думаю, что группу с Маттом Ланжем свёл Майкл. Я думаю, что тот факт, что Клайв Калдер и Ралф Саймон были моими друзьями – а они представляли Матта, – создал крайне благоприятную ситуацию. Так у них появилась возможность проводить какое-то время вместе с Майклом. Это помогло укрепить связи».

Так считает ли он, что идея свести Матта Ланжа с AC/DC внезапно пришла в голову Браунинга?

«Нет. Что, он проснулся и сказал – ой, а мне хочется хорошего продюсера? Нет, *нет*».

Но он признаёт, «вполне возможно», Браунинг снял трубку, когда ему домой позвонил Малколм Янг, и тогда предложил Ланжа, что подтверждает слова Малколма.

Талер согласен: «Вполне возможно, даже, скорее всего, так и есть. Я просто не посвящён в детали того телефонного разговора Майкла и Малколма. История с этим телефонным звонком согласуется с тем, что я пытался сделать несколько месяцев».

Полагает ли Кушнер, что связь Калдера – Ланжа с AC/DC предшествовала этому телефонному разговору?

«Я полагаю, да».

Кушнер также говорит, что он никогда не предлагал Калдеру Ланжа в качестве продюсера AC/DC, несмотря даже на то, что делал бизнес с Браунингом. Почувствовав, что Менш ходит по кругу, австралиец вступил в деловые отношения с Кушнером, но власть его над группой из-за этого никак не укрепилась, а наоборот.

«Я не продумывал настолько далеко вперёд, потому что не предполагал, что Браунинг продержится так долго, – говорит Кушнер. – Все хотят приписать себе заслугу. Я – нет».

Был ли у него план забрать группу у слабеющего Браунинга?

«Я в таком направлении вообще не думал. Я думал о том, как вообще усилить моё присутствие в музыкальном бизнесе. Моя цель была только в том, чтобы стать более важным».

Кушнер, как Гринберг и Карсон, полностью подтверждает историю Талера и даже говорит, что скромный американский букинг-агент AC/DC лично представил его Калдеру. И через Калдера он познакомился с Ланжем и Саймоном. Однажды в Лондоне он отправился на ужин с Калдером и Саймоном.

«К концу ужина мне уже казалось, что я знаю этих мужиков сто лет».

Они так подружились, что Кушнер предложил им бесплатно жить в одной из двух его спален в квартире на Манхэттене – той самой квартире, где Браунинг, по его словам, ответил на звонок Малколма.

«Майкл у меня останавливался пару раз, – говорит Кушнер. – Мы с Клайвом дружили, и я его представил Майклу. Они потом заключили контракт на паблишинг. А менеджером Матта был Клайв, в общем когда мы все сели за стол переговоров, у Матта уже сложилась отличная репутация. Его не очень трудно было продавать. Atlantic тоже очень ратовал за то, чтоб Матт делал альбом. И Клайв, понятно. Матта это всё тоже заводило. Короче, ситуация хорошая».

Действительно ли Ланж жил с вами какое-то время?

«Нет».

Менеджмент AC/DC в виде Браунинга – Кушнера продлился полгода. Сегодня Браунинг называет это «ошибкой… деньги нужны были».

Эти двое не особо любят друг друга.

Браунинг говорит о Кушнере: «Он – просто ходячая ошибка во всём».

Кушнер со своей стороны вспоминает визит в студию Roundhouse в Лондоне, где AC/DC с Ланжем записывали *Highway To Hell*. Там ощутил «негатив». Талер вспоминает, что в студии в буквальном смысле было морозно, что тоже настроение не поднимало: «Я пошёл в репетиционный зал, где AC/DC сочиняли и репетировали. Там – холодно. Помещение не обогревалось, они грелись от керосинового обогревателя».

Мне стало совершенно ясно, что у Браунинга серьёзные проблемы, – говорит Кушнер. – Иногда понятно, что ты в беде, не нужно даже, чтоб кто-нибудь тебе об этом говорил».

Но Браунинг относит холодность AC/DC на счёт их антипатии к Кушнеру: «Группа даже знать о нём не хотела. Я назначил его вторым менеджером, но это не их кандидатура, соответственно, невзлюбили они его. В менеджменте есть свои взлёты и падения. Время было, конечно, трудное, продюсер поменялся… Я у них не самым любимчиком был в то время. Но именно Кушнер стал последней каплей. Это была ошибка».

«AC/DC эти для менеджера были тяжёлыми пассажирами, – признаётся Кушнер. – Простые и резкие. Делали что хотели. Сами хотели всем распоряжаться».

Но вот-вот они встретят равного.

7. AC/DC
«Highway To Hell» (1979)

Что в этой песне такого, что делает её самой мощной в творчестве AC/DC до того момента?

Незабываемый припев? Открывающий пауэр-аккорд, который потом разрастается до звуковой горы? Продакшен? Вирши о хороших временах? Или подпевки – почти что подвывания – которые просто взрывают всё?

«Это всё то, что сразу меня зацепило, – говорит Марк Эванс. – Почти самое главное тут – Бон. Малколм тоже слегка пробивается. Но более всех слышно Бона, что я нахожу довольно странным, потому что все такие: чо это? Ну, чёрт, послушайте. Здесь собака зарыта. Для меня лично это их лучший альбом».

В книге «Дорога в ад» Джо Бономо пытается подобраться к тайне: «Лёгкий, ненапряжённый припев – чтоб качать головой, махать руками и улыбаться. Он так привлекателен, задорен и полон чего-то грязного, украшен слоями подпевок-завываний, так что вы как будто на угарной вечеринке».

А у Джона Уилера из Hayseed Dixie своя теория: «Дело в идеальных для рок-песни словах. <В каждом куплете> восемь строк плюс припев, в котором одна и та же строчка повторяется, не считая «Не останавливай меня!». И это гениальность в чистом виде, написать нечто столь экономное, что так ярко выражает всю суть. У многих групп есть «саунд», но если его убрать, раздеть песню до голой акустической гитары, то окажется, что там играть-то нечего. В случае с песней «Highway To Hell» всё не так. Эта песня отлично звучит и у рок-группы, и у кантри-группы, и у духового марширующего оркестра».

Но Тони Платт, инженер сведения, видит тут нечто еще более глубинное.

«Она такая ершистая, угловатая, – говорит он. – Но при этом даёт тебе пинка. Ритм просто чертовски хорош. Простой и прямолинейный. Полная открытость».

Но что бы это ни было, то, что делает «Highway To Hell», безусловно, одной из главных полудюжины песен всего янговского каталога, это именно тот сингл, который не только пробил AC/DC путь на радио, но заставил ненавистников группы – а их к 79 году накопилось немало – замереть от удивления.

«Когда клип на “Highway To Hell” появился на телевидении, я должен был сидеть перед экраном и внимать, – говорит Крис Масуак из Radio Birdman. – Звучало всё плотно и жёстко, но

отполированно – пригодно для моих «высших» чувств, а звук гитар – просто изумительный. Я пошёл, купил пластинку и испытал первую муку сожаления – почему мне преподали столь ценный урок гитары так поздно?.. AC/DC в нашей компашке не котировались, но я рад, что в конце концов врубился в них».

***

Тони Платт работал на четырёх пластинках AC/DC: *Highway To Hell, Back In Black, Flick Of The Switch* (как сопродюсер с Малколмом и Ангусом Янгами) и саундтреком фильма *AC/DC: Let There Be Rock*, который потом вошёл в бокс-сет *Bonfire*.

Англичанина представили Ланжу посредством взаимного друга по имени Адам Зиф, который потом стал главным по джазу на лейбле Sony в Британии и Европе. Его резюме оценили: Ланжу нужен был звукоинженер, который хорошо понимал «жирный» британский рок-саунд, и волею случая оказалось, что Платт работал с главными из таких: группой Free.

Их знаменитый гитарист Пол Коссоф не только поставил AC/DC в трудное положение, умерев как раз тогда, когда они готовились разогревать его группу Back Street Crawler в 1976 году, но и оставил неизгладимый след на манере игры Малколма Янга. AC/DC играли «All Right Now» из репертуара Free в 1974 году, и, как отмечает в автобиографии Фил Сатклифф, «открывающая песню гитарная фраза You Ain't Got A Hold On Me напоминает "Wishing Well" группы Free, с соло Малколма на оригинальной австралийской версии "High Voltage"».

«Когда я услышал, что Ланж делает на "Highway To Hell" – я подумал: о, а ведь это переход на уровень выше, – говорит Платт. – Грубость немного сгладили, но ровно настолько, насколько нужно, но ничего не засахарили и музыка энергии не лишилась. Возможно, "Highway To Hell" – та песня, структура которой более всего наследует "All Right Now". Там множество всяких штучек сохранилось <при записи>. Микшировали на том же пульте, на котором "All Right Now" смикширована. Отсюда вот этот определённый тон. Процесс записи – это компромисс на каждом шагу, потому что микрофоны во многих отношениях не столь чувствительны, как уши. И мозг обрабатывает звук определённым способом. А когда ты сжимаешь звук и загоняешь его в провода, то с ним там что угодно происходит.

Так что на самом деле работа инженера и продюсера свести компромисс до минимума. То есть можно гоняться за собственным хвостом, а можно сказать: отлично, давайте теперь

превратим процесс в творчество. Так что, выбирая микрофоны, консоли, разную аппаратуру и все эти штуки, которые предполагают компромисс, <можно> так или иначе обратить это всё себе на пользу».

Терри Мэннинг, который тоже работал в качестве звукоинженера с Ланжем, согласен, что оборудование, аппаратура и даже помещение, где идёт запись, оказывает колоссальный эффект на звучание альбома.

«Есть влияние, – говорит он. – Правда, что любое ваше оборудование и то, как вы его используете, отражается на звучании. Но вообще-то более всего отражается на звучании сам музыкант и его звукоизвлечение. Второе по важности – подход тех, кто записывает, в данном случае Тони и Матта. Очень большой фактор, мне кажется, само помещение, и вообще – что замечательно в Compass Point, так это то, что обе студии там – особенно «А» – обладают очень, ну просто очень хорошим звучанием помещения. Вы его можете, кстати, услышать и у Роберта Палмера на “Addicted To Love”. Как что-то просто *возникает*».

Платт продолжает: «Когда у тебя такая группа, как AC/DC, у которых очень узнаваемый саунд, то вся твоя работа заключается в том, чтоб его не испортить. Ты на самом деле стараешься всё это звучание аккуратно перенести, но в то же время и усилить по возможности, чтобы с пластинки группа как будто перед тобой играла, как будто ты её видишь».

И в этом полнейший триумф «Highway To Hell». Ланж добился того, чего не смогли Ванда и Янг. У него ты просто *видишь* эту музыку: маленькие пальцы Янгов щиплют струны, даже бороздки на струнах. Вот настолько точен звук.

«Матт хотел определённого: эссенции британского рока, его *жира,* а не жёсткости американского рока, – говорит Платт. – Так что, поработав с такими штуками, я уяснил, что дело тут в том, чтобы не наслаивать гитары и всё такое.

И весь смысл в том, чтобы создать звук, в котором ты как бы видишь помещение, в котором играет группа. Ты делаешь этот звук, исходя из того, что в нём должно быть нечто зримое. В случае с *Highway To Hell* это оказалось непростой задачей, потому что он так записывался, что легко бы ничего не получилось. Так что, когда меня попросили вернуться делать *Back In Black*, у меня в голове уже завелась мысль: так, это мне бы хотелось немножко по-другому делать.

Так что есть даже переход от *Highway To Hell* к *Back In Black* в смысле раскрытия этого пространства, чтоб оно стало гораздо более доступным. Это такой тип звука, в котором твоему взору

«рисуется» <группа> в помещении, но в то же время туда можно нырнуть и ощутить всем телом. Ты должен уметь *видеть* вибрацию струн, чтоб это ощутить».

О том, насколько блистателен результат работы Ланжа и его команды, говорит тот факт, что альбомом *Highway To Hell* другие продюсеры тестируют свои студии.

«Когда мы записывали альбом *Eliminator* группы ZZ Top», рассказывает Мэннинг, мы с Билли Гиббонсом каждое утро на студийных мониторах, выкрученных на большую громкость, прослушивали трек-другой с *Highway To Hell*. Это нас всегда заводило для работы над *нашим* рок-н-роллом.

Матт хочет, чтобы результат был и профессиональный, и понятный настолько широкому миру, насколько возможно. Наверное, «полировка» – часть этой задачи, но Матт всегда раздвигал границы технологий, особенно в то время, находя способы сделать звук «крупнее», мощнее, лучше, плотнее и компактнее, чем у большинства современников».

Например, на *Back In Black* Платт и Ланж через концертный радиопередатчик Ангуса отправляли звук его гитары на разные усилители в разные помещения, получая звук, настолько ни на что не похожий и неповторимый, что когда во время микширования требовались поменять часть соло, а радиопередатчика не было, то добиться похожего звука было очень и очень трудно. Для микса *Highway To Hell* Платт отправил сигнал гитары в студийную комнату (видимо, через колонки. – *Прим. пер.*), чтобы придать звуку объёма, то есть реальную комнату использовал как ревербератор.

«Матт, оказавший колоссальное влияние на AC/DC, – законченный перфекционист, – говорит Фил Карсон. – Из игры AC/DC в студии он получал самое лучшее».

В 1981 году, перед работой над *For Those About To Rock*, альбомом, на котором закончилось сотрудничество AC/DC и Ланжа, он (снова в связке с Платтом) спродюсировал альбом группы Foreigner-4, в котором – забойные радиохиты «Waiting For A Girl Like You» и «Urgent», поднявшиеся в американском хит-параде на 2-е и 4-е места соответственно. На тот момент эти песни стали его самыми крупными хитами. Джимми Даглас, звукоинженер AC/DC на *Live From The Atlantic Studios*, рассматривавшийся на место продюсера альбома *Highway To Hell* до Ланжа, делал первый альбом группы Foreigner.

«Мне *Highway To Hell* крышу на хер снёс, – говорит он. – Я б сам такой альбом не сделал бы никогда. Я даже такого не предвидел. Для меня это звучало как ретро-цеппелин. Они, сука, уловили суть. Я слушаю, такой – ух, отлично! Так мощно,

динамично – я не думал, что они в эту сторону пойдут. Гениальность Ланжа в том, что он вернулся назад, сделал что-то нам уже знакомое, только, сука, в сто раз лучше».

На стороне Дагласа выступает Марио «Большой М» Медиоус, легендарный шеф промоушена Atlantic, работавший с Led Zeppelin в начале 70-х, про которого журнал Rolling Stones написал, что он «самый крутой промоменеджер во всём музбизе»: «AC/DC начали там, где остановились Led Zeppelin. Они обладали и энергией, и крышесносным громким звуком, короче, красавчики и умнички. Я любил AC/DC».

Ланж, сам отличный музыкант, не накладывал свой отпечаток на группу – он доставал из них лучшее без всякого бунта на корабле с их стороны.

«Он из тех, кто любит хуки и аккордовые построения, – сказал Ларри Лебланку Ралф Саймон. – Он часто акцентировал внимание на том, что вот у тебя есть главный хук, и ещё четыре контрапунктом к главному». Также он «очень любил The Eagles (sic!) и такой вот «игловский» саунд». И ещё он «так талантлив», что “первый в очереди на звание нового Куинси Джонса”».

Редкий взгляд на метод Ланжа изнутри – в опубликованном в журнале Billboard а 1998 году интервью Тревора Хорна, выдающегося британского продюсера, работавшего с группой Frankie Goes To Hollywood, Грейс Джонс и Силом (а также Yes и Pet Shop Boys. – *Прим. пер.*). Очень детальный и богатый продакшен Хорна ставит его в один ряд с перфекционистами.

«Матт Ланж как-то сказал мне: «Вот у тебя есть группа, ты их приводишь в репетиционное помещение, чтобы они доделали песни, они с тобой репетируют, потом приводишь их в студию, расставляешь и настраиваешь, идёшь в контрольную комнату слушать и оттуда слышишь полное говно. Так всегда бывает, без вариантов. После этого вопрос в одном: какая у тебя сила воли и насколько далеко ты хочешь зайти». Думаю, он прав».

Янги, хоть и ворчали на ланжевскую дотошность, должны были понимать, что работают с настоящим талантом. Один из самых коммерчески успешных клиентов Ланжа, Майкл Болтон, назвал его «мистик среди продюсеров, сама умиротворённость, мудрец вроде Оби-Ван Кеноби».

«Он никогда не пытался заставить этих ребят звучать по-своему, придать им свой саунд – а так он работал с Def Leppard и Шенайей Туэйн, – говорит Майк Фрейзер. – Он определённо добывал звук. По мне *Highway To Hell* и *Back In Black* – чистый AC/DC. Матту очень хорошо удаётся *определять* всё. Он помогает вытащить суть или в аранжировке, или в структуре звука. Но в AC/DC уже всё было, вопрос просто – как это наилучшим образом

представить. Матт – это такой ботаник-отличник, не упускающий ни одной детали и добивающийся конкретного результата. Я микшировал его записи для второго «Железного человека» и должен сказать, что, ребята, записано это здорово. Можно просто поднять фейдеры – и всё готово».

Альбом *For Those About To Rock* микшировал Дэвид Тёнер. Он согласен с Майком. Матт всегда знает, чего хочет, результат он уже слышит в голове. Так что просто вопрос времени, чтобы музыканты заиграли так, как Матт это слышит в голове своей. Иногда приходится такт за тактом сыграть – если понадобится. Терпения у него больше, чем у кого-либо, с кем я когда-либо работал, и он не останавливается».

Ньюйоркец Тёнер вспоминает, что проводил много времени с Ланжем «в траке, припаркованном у парижской репетиционной базы Rolling Stones на набережной Берси», записывая альбом, который окажется лебединой песней Ланжа с AC/DC. До того Тёнер делал альбом *Freeze Frame* группы The J. Geils Band – ему позвонили в июне 1981 года и предложили приехать во Францию поработать на сессиях *For Those About To Rock*. Одним из любимых альбомов Ланжа был опус The J. Geils Band 1980 года *Love Stinks*.

«Я прикинул, что разделаюсь с Джи Гайлсом задолго до августа, даты моего отъезда. Я работал по 14 часов в день без выходных и закончил последний микс *Freeze Frame* в субботу. В воскресенье я спал, в понедельник вылетел в Париж.

Помещение, как я помню, оказалось большой каменной комнатой. То есть задачка не из простых. В Париже мы работали с 10 утра до полуночи 6 дней в неделю, заканчивая запись, а потом вылетели в Лондон, где на следующий день по 14 часов в день с одним выходным в неделю работали чуть больше месяца. К финалу работы я ухайдокался конкретно.

Песню «For Those About To Rock» мы микшировали пять дней, хотя мне и в первый день казалось, что всё нормально. Пульт – только 24-дорожечный аналоговый, но Матт не сдавался до тех пор, пока его идеи не воплощались. О да, он перфекционист. Полагаю, именно поэтому все альбомы, над которыми он работал, звучат настолько изумительно. Каждая песня, к которой он прикасается, становится произведением искусства. Когда работаешь у Матта звукоинженером, стараешься всё время держать планку и делать свою работу наилучшим образом. Он всё время на несколько шагов впереди».

Вот это маниакальное стремление сделать всё наилучшим образом вне зависимости от того, сколько времени займёт, требовало колоссального терпения не только от AC/DC, которые привыкли действовать в кратчайшие сроки, и не только от

помощников Ланжа, которые безбожно перерабатывали, но и от заказчика: от Atlantic. Лейбл отстранился и позволил эксцентричному продюсеру делать то, что он считает нужным.

«Мне рассказывали, – говорит Джерри Гринберг, – что на самом деле всех в студии он недолюбливал. Так что мы уважали его желания. Я привык сидеть в студии, глядя на Джерри Уэкслера и Тома Дауда, записывающих Арету Франклин. Я просто приходил и *видел* гений Уэкслера – Дауда. Гений Матта Ланжа я мог только *слышать*. Хотя оказалось, что *Highway To Hell* звучит гораздо точнее, острее, это материал просто гораздо лучше спродюсирован, чем всё, что мы получали от Ванды и Янга».

И за своё терпение, денежные вложения и трудные решения американский лейбл группы AC/DC получил в награду то, чего желал всё это время – хит.

***

Я несколько месяцев пытался связаться с Ланжем, чтобы поговорить с ним о его работе с AC/DC. Бесполезно.

«Это замкнутый круг, – комментирует Тони Платт нежелание Ланжа говорить о прошлом. – Вот если вы на самом деле заработали много денег на каком-то альбоме, столько, чтобы расслабиться на следующем и не идти на компромиссы, то вы должны сделать безупречный альбом, маркетинг и всякие детали и мелочи, которые сопутствуют хитовым альбомам, должны быть идеальными – и тогда вы сделаете ещё один хитовый альбом. Потом вы просто добавляете большую порцию таланта как у Матта – и всё, успех.

Матту вообще не нужно никак себя раскручивать и рекламировать. Он находится в самом выгодном положении – ему не нужны журналисты, ему нет нужды заходить на минное поле – в смысле давать интервью, слова которых неправильно пишут и неправильно понимают».

Платт полагает, что семена раздора Матта с AC/DC посеяло одно крупное американское издание, и из-за этого Ланж будет избегать прессы всегда.

«Журналист задаёт ему такой вопрос: каково это после AC/DC работать с Foreigner? И вот что сказал Матт: «Вообще на самом деле это две совершенно разные группы, потому что песни AC/DC основаны на риффах, а песни Foreigner – на мелодиях. То есть ответ совершенно понятный. А журналист написал так: Ну, было бы здорово вернуться к мелодиям. Сами можете представить себе, что тут началось. Ангус и Малколм тут же: чо за херня??? И,

понятно, объяснения потребовались. Если ты пару раз на этом обжёгся, то неудивительно, что после этого ты от всего отстраняешься и всем даёшь отрицательный ответ».

Но есть и другое объяснение тому, почему Ланж играет Грету Гарбо.

Дэвид Тёнер в интервью Дэниелу Левитину для «Энциклопедии продюсеров звукозаписи» (The Encyclopedia Of Record Producers) сказал, что мотивы Ланжа откровенно эгоистические: «Его принцип такой: держаться в тени, не давать интервью… он мне сам говорил, не посвящай никого в свои мысли, не давай интервью, если не даёшь – то становишься загадочным таким, и никто не знает, что ты там себе думаешь, о чём и почему».

После альбома *For Those About To Rock* Тёнер больше не работал ни с Ланжем, ни с AC/DC, что, как он признаёт, оказалось «горькою пилюлей». Хотя понятно, «такова природа этого бизнеса, и я в конце концов её принял». И конечно, никто не скажет плохого слова про его миксы, как и про магию этих песен – заглавного трека и последнего «Spellbound», в которых энергия AC/DC становится настоящей роковой Валгаллой. А в 1984 году он поехал в Амстердам работать над альбомом *Hysteria* группы Def Leppard с продюсером Мита Лоуфа Джимом Стейнманом. Стейнмана уволили, Тёнер занял его место, «но тут барабанщик <Рик Аллен> попал в автокатастрофу, и работу над альбомом отложили на неопределённое время». Аллен потерял руку… А когда группа оправилась от потрясения и смогла вернуться в студию, в команде уже был Ланж, а труды Тёнера отправились на полку.

«Насколько я знаю, переделали всё. Про меня в выходных данных альбома написали «спасибо», это за то, что я три месяца трудился 12 часов в день. Последний раз я видел Матта в Лос-Анджелесе, где они с Майком Шипли микшировали альбом группы The Corrs <2000 года> *In Blue*».

Тёнер же воздал своего рода отмщенье – получил две «Грэмми» за альбом Карлоса Сантаны *Supernatural*, который стал 15-кратно платиновым, то есть продался на три миллиона экземпляров больше, чем *Hysteria*. Полагает ли он, что нежелание Ланжа общаться со СМИ ему же во вред, в конце концов?

«У Матта есть определённое мнение насчёт данного аспекта карьеры, которое я понимаю, – отвечает он. – Не могу сказать, глядя назад, что сам бы так стал строить свою карьеру. Я слушался его – годами никому ничего не рассказывал. Моя карьера продолжается почти 40 лет, то есть нерассказанных историй у меня – море.

Мы много общались, ходили обедать вместе. Человек он потрясающий, и один из самый классных продюсеров, с которыми я когда-либо работал. Я очень сильно его уважаю и просто восхищаюсь им. Они с Клайвом Калдером мне ещё в 1980 году предлагали войти в их продакшен-команду, и я, дурак, отказался. До сих пор жалею. Недавно смотрел фильм про Фила Спектора, где он обронил, что-де он лучший продюсер в мире. Уверен, Матт тоже про себя так может сказать».

В единственном – насколько это известно – более или менее недавнем интервью, короткой переписке на фанатском сайте в 90-е, его спросили, общается ли он с группами, с которыми уже не работает.

«Нет. У нас разные жизни. Некоторые из них считают меня студийным тираном безжалостным, одержимым совершенством каждой песни. Некоторые из этих альбомов делались несколько лет. То есть эти люди достаточно видели меня, достаточно для одной жизни».

***

Матт Безжалостный записал с AC/DC ещё два альбома, но *Highway To Hell* стал финалом истории для трёх наиболее важных в судьбе группы персонажей: Майкла Кленфнера, Майкла Браунинга и самого знаменитого из всех – Бона Скотта.

Мощный маркетинг лейбла Atlantic и гигант промоушена Кленфнер, человек, который больше всех потрудился внутри компании, чтобы «пробить» AC/DC, дорогой ценой заплатил за свою непреклонную веру в Эдди Крамера и сопротивление кандидатуре Матта Ланжа.

«На самом деле Клайв Калдер добился увольнения Майкла Кленфнера из Atlantic за всю ту историю с Крамером», – считает Даг Талер.

«Так и есть, – говорит Джерри Гринберг о той истории, когда Кленфнер и Калдер случайно пересеклись в нью-йоркском клубе, тот насел на него и начал жаловаться, что Ланжем заменили его человека, Крамера. Калдер в ужасе всё доложил Гринбергу. На следующий день о Кленфнере уже никто не слышал.

«Когда парни <из AC/DC> позвонили мне сказать, что избавились от Эдди Крамера, я предложил им Матта Ланжа, на что они ответили: окей. В тот конкретный вечер сначала Кленфнер пришёл ко мне в офис и назвал меня мудаком. Ну, то есть как вам это нравится: подчинённый заходит к тебе в кабинет и обзывает тебя мудаком? И ты типа совершаешь большую

ошибку и вообще не ведаешь, что творишь? Вот он такое гонит, а я – ничего. Но правда, в тот же вечер он где-то натыкается на Клайва Калдера и всё то же самое вываливает ему. Нельзя Матту Ланжу продюсировать эту группу, не тот он продюсер для них, неправильный, да Джерри Гринберг сам не понимает, что делает, и тэ дэ и тэ пэ.

Так что Клайв мне звонит и говорит – мы в то время вели переговоры про City Boy, – слушай, говорит, не могу тебе City Boy отдать. Я говорю, ты о чём вообще? Он отвечает: ну как же, твой вице-президент наскочил на меня в клубе и начал говорить, что мы ошибку делаем, приглашая Матта Ланжа. И вот он всё это говорит, говорит, говорит, и потом – то есть не могу я вести дела с Atlantic. Я сказал, Клайв, вот об этом тебе вообще не надо беспокоиться, он завтра уходит из компании. Он такой, правда? Ну, говорю. И на следующий день увольняю Майкла».

Я попытался получить подтверждение этому у Калдера, получил твёрдое «нет» из офиса Нила Портноу, президента/CEO The Recording Academy, лос-анджелесского дома премии «Грэмми»: «Мы получили ответ, в котором сообщается, что упомянутые Вами проекты имели место более 30 лет назад, в связи с чем он, к сожалению, не в состоянии оказать Вам никакой помощи».

Калдер, начинавший как директор по артистам и репертуару в южноафриканском EMI, в 2012 году попал в рейтинг богатейших людей мира журнала Forbes на 521-е место. В том же году Sunday Times поместила его на первое место в списке «Музыкальных миллионеров», в котором он обогнал даже самого Пола Маккартни. Первый гигантский заработок Калдер получил в 2002 году, когда продал за почти $3 млрд лейблу BMG свою Zomba Group, которую основал в 1975 году вместе с Ралфом Саймоном. Калдер и Саймон разошлись ещё в 1990 по «этическим разногласиям» и, по словам Саймона, «не на доброй ноте… У Калдера эго совсем из-под контроля вышло».

Вопреки критике Саймона, Гринберг защищает Калдера, считая его «одним из самых великих деятелей рекорд-бизнеса всех времён и народов». Седрик Кушнер идёт ещё дальше: «Он, наверное, самый успешный деятель вообще всего мирового музыкального бизнеса. Совершенно блистательная личность».

Что касается Кленфнера, то Гринберг утверждает, что предлагал ему всё обставить как увольнение по собственному желанию.

«А он мне ответил, иди ты на хер, пусть все знают, что ты меня уволил. Ну я ему и сказал – покиньте здание. Что он и сделал».

В январе 2013-го коллекция рок-меморабилии Кленфнера – большинство из которой относится к его годам на Atlantic – выставлялась на аукционе в Блумфилде, Нью-Джерси. Вишнёво-красная Gibson SG, на которой серебряными чернилами поставили автографы Брайан Джонсон, Малколм Янг, Ангус Янг, Фил Радд и Клифф Уильямс, ушла за 860 долларов. Ангус даже нарисовал карикатуру на себя и подписал: «To Klef». Куртка из тура *Powerage* продана за 176 долларов. Это какая-то распродажа по сниженным ценам, совершенно неадекватным драгоценным вещам, принадлежавшим человеку, который лучшие годы жизни посвятил группе AC/DC, пусть он даже ошибся в случае с Ланжем.

Майкл Браунинг считает Кленфнера самой важной фигурой для AC/DC в недрах Atlantic. Удивительная опять-таки оценка, учитывая, сколь нелестно о нём пишут биографы группы.

«Не стоит о нём так, – говорит Браунинг, которому надо отдать должное: он один из немногих, кто хвалил Кленфнера, и его тёплый отзыв вошёл в книгу Уолла, даром что данный английский писатель не смог сделать приятное Кленфнеру, написав его фамилию без ошибок. – Он – один из тех, кто оказывал самую мощную поддержку».

Я спросил вдову Кленфнера Кэрол, как её супруг чувствовал себя после всего, что случилось на Atlantic. Считал ли он, что с ним обошлись несправедливо?

«Майкл всегда рьяно отстаивал то, во что верил, не боялся говорить правду, задеть и нагрубить, но понимал, что норов выходит боком, – говорит она. – И на Atlantic он заплатил сполна. Я помню, каким удручённым, разбитым он был, когда Матта Ланжа выбирали в продюсеры. Он был предан группе со всей страстью и верил, что они станут огромными звёздами. Любил их. С самого начала увидел в них что-то особенное и дрался за них, как лев».

Браунинг следом сам слетел со своей позиции – в июле 1979 года новым менеджером группы стал Питер Менш из Leber-Krebs. Австралиец выпустил книгу о своей работе с AC/DC.

«Майкл был хорошим парнем, который видел потенциал этой группы и рвал за них задницу, – говорит Даг Талер, который скажет о Браунинге много хорошего, больше, чем Браунинг о нём. – Его выперли перед первыми крутыми заработками, что дико досадно, потому что именно он привёл их к порогу гигантского международного успеха, а это не ерунда».

Наконец, самым последним из всех оказался Скотт. Он умер в одиночестве, вдали от всего – на спине в Renault 5, накрытый одеялом, в Лондоне в феврале 1980-го, полгода спустя после выхода *Highway To Hell*. Прекрасная, но испорченная душа его.

Миллионы слов написано, но приблизились ли мы хоть на шаг к правде о тех, кого он любил, о том, чего ради жил, и как – не говоря уж, почему – это всё закончилось? Есть разные теории, самая сенсационная гласит, что героин замешан. Но как узнать? Есть ли одна настоящая истина, или же прав Дэвид Кребс, и история AC/DC – очередной «Расёмон»?

Я уже начинаю думать, что так и есть.

***

Аллан Фрайер находился у себя дома в Аделаиде, Южной Австралии, когда ему позвонил Джордж Янг с предложением занять вакантную позицию в AC/DC. Фрайер в то время пел в группе Fat Lip, которая вскоре переименовалась в Heaven. Эдакие затянутые в кожу хард-рокеры – клоны Фрэнка Сталлоне; с ними Майкл Браунинг потом контракт заключил. В 1983 году к ним на короткое время присоединился Марк Эванс. Когда бывший басист AC/DC попал наконец в Америку, приземлившись в Лос-Анджелесе, его бывшие коллеги играли в The Forum.

«Я только <сказал себе>, да уж, бывают странные сближенья… нормально, Марк», – смеётся он.

«Они были большие шишки, – говорит Фрайер про тех, к кому хотел присоединиться.

Он себе не задавал вопроса – ехать не ехать. Полетел в Alberts, Сидней, где спел на нескольких треках, из которых убрали вокал Скотта.

Фрайер говорит, что Джордж этим прослушиванием остался очень доволен, но сказал певцу никому ничего пока не рассказывать. Фрайер вернулся домой в Аделаиду. Но тем не менее музыкальная пресса Англии как-то прознала про всё это и совершенно преждевременно выдала новость, что якобы Фрайер – новый вокалист группы AC/DC и у них скоро будет концерт в таком составе. Тут начали обрывать телефон – Фрайер сидел дома в Аделаиде на диване, глядел на разрывающийся телефон и думал: «Вот, блин, херня-то».

Официально, однако, никакой информации от Ванды и Янга, Alberts, AC/DC и их нового менеджмента Leber-Krebs не поступало, поэтому Фрайер решил, что молчание означает «спасибо, не надо», заключил контракт с Браунингом. Он хотел контракт на запись альбома и возможность поехать в Америку.

Существует масса забавных свидетельств того, что много чего происходило в той ситуации. Стиви Райт утверждает, что Джордж давал ему эту роль. Экс-вокалист Slade Нодди Холдер,

рекламируя автобиографию 2000 года, заявлял, что отверг подобное предложение. На вакантное место прочили, в частности, Марка Стораса из звучащей как AC/DC группы Krokus и Гари Холтона из Heavy Metal Kids. Недавно появилось странное предположение гитариста Моху Эрла Джонсона в The Austin Chronicle – якобы приглашали певца этой группы Базза Ширмана. AC/DC разогревали Моху в первом американском концерте в Техасе в 1977-м (Ширман разбился на мотоцикле в 1983 году.) У других близких к группе были свои идеи относительно самого подходящего певца.

Один из них – Марк Опитц. «Когда до меня дошли ужасные новости о Боне, я подумал, ну всё, у Суони теперь большой концерт будет. В то время он совершенно бесспорно был лучшим певцом Австралии. Его мощный чистый голос – настоящий голос рока! – превосходил даже Джона Фарнема. Ещё он сам из Глазго. То есть просто сплошные совпадения. Эмигрант такой же, как и остальные в группе. Я подумал, что его и возьмут, он же прям такой козырной туз».

Но Джон Суон, по его же собственному признанию, находился «вне контроля» от алкоголя и кокаина.

«Мы-то все всё это употребляли, чтобы *контролировать*», – усмехается Суон, который больше десяти лет уже чист.

По его мнению, группе не нужен был новый Скотт, а нужен был тот, кто выдерживал бы вечер за вечером. И хотя Суон считался почётным членом большой семьи Янгов, «в действительности парни мне не позвонили, как я понимаю, не без причины. Вот так вот».

Он вспоминает: «Вот что у нас есть в этом бизнесе – так это верность и преданность людей, которые тебя любят, несмотря на все твои косяки. И таковы эти парни. Парни делали бизнес-выбор, а мне в то время, как говорили, жить полгода осталось».

По иронии судьбы он играл на разогреве AC/DC в Австралии год спустя.

***

В то время в Англии Ангус и Малколм Янг сами выматывались, проводя бесконечные прослушивания. Выделялись двое певцов.

Терри Слессеру, экс-вокалисту Back Street Crawler, позвонила тогдашняя жена Матта Ланжа Ольга и попросила спеть с группой в городе Пимлико. А он ещё сам слышал из других источников, что сам Ахмет Эртегун лично хотел видеть его в AC/DC.

Слессер «не раз» выпивал с Боном Скоттом в Marquee и Speakeasy. С Янгами он познакомился в 1976 году через Корал Браунинг, в то время когда на перелёте из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк от сердечного приступа, вызванного употреблением наркотиков, скончался Пол Коссоф.

Как и Тони Платт, он полагает, что было «совершенно явно», что на Янгов очень повлиял гитарный стиль Пола Коссофа, поэтому они, видимо, и заинтересовались Слессером, певшим в группе Коссофа.

«Не многие умеют играть в таком минималистичном стиле, как у Косса, – говорит он. – Большинство гитаристов тогда подражали всяким скоростным чудакам. Ну то есть сплошные вокруг стивы ваи, джо сатриани, ингви мальмстины и прочая шушера. Гораздо проще фигачить с дикой скоростью, чем вкладывать в игру реальное чувство».

Фил Карсон, работавший с Free, говорит: «Если вы послушаете ранние песни Free, конкретно «All Right Now», то вы услышите в игре Пола большие пространства. <Барабанщик Free> Саймон Кёрк также не занимается всякими украшательствами, а играет ровные 4/4, так что здесь влияние Free на Янгов совершенно очевидно».

И ещё был Брайан Джонсон из группы Geordie. Скотт его ещё раньше называл, когда Янги и Ланж с Платтом составляли список возможных кандидатов.

«Это, в общем, был вариант предрешённый, – говорит Карсон. – Группа встретилась с Брайаном в Ньюкасле, и Бон им сказал, что если вдруг с ним что-нибудь случится, то вот вам мой преемник».

По сей день Слессер уверен, что у него был верный шанс, который он сам упустил.

«Выбирали из меня и Брайана. Но моё прослушивание почему-то не записалось – писали на <магнитофон с открытой лентой> ReVox. Малколм предложил мне спеть снова, но мне в то время как-то не захотелось всё переделывать, но я сказал, что если никого не найдёте – обращайтесь снова. И тут пришёл Брайан, который, понятно, сразил их своим голосом, юмором и энтузиазмом».

Карсон говорит, что «в том решении я Янгам полностью доверяю. Они прекрасно представляли себе, как должна звучать их группа, и выбор они сделали верный. Ход этот, конечно, изменил и жизнь Брайана, и влил новую кровь в AC/DC. Я там был всего лишь в роли посредника, мы с Питером Меншем следили за тем, чтоб всякие административные мелочи не вызвали проблем. Взять в группу Брайана – это решение только

Янгов».

***

«Никаких объяснений <почему мне не дали спеть в концерте> так и не последовало, – говорит Фрайер. – (Он скончался от рака в 2015.) Я слышал разное. Что мы очень похожи. Что я слишком близок к Бону. Берёшь Journey и того филлипинца <Арнела Пинейду>, у которого голос, как у Стива Перри. Идентичный, ну вы поняли. Некоторые группы именно по такому пути идут. Judas Priest на место ушедшего Роба Хэлфорда взяли Тима «Риппера» Оуэнса: с закрытыми глазами кажется, что поёт Роб.

Я бы очень хотел иметь записи, которые сделал для Alberts, но, понимаю, ожидать такое не приходится. Единственное, что я могу с точностью сказать – дело было верное. Мы записали много всякого отличного материала, например, «Whole Lotta Rosie». Джордж и Гарри восторгались. Они радовались, как поросята в луже, собирались передать <плёнки> Ангусу и Малколму в Лондоне. Им всё нравилось. <Джордж и Гарри>, как стало известно, действительно хотели, чтобы в группе пел я. Но, сами знаете, <Ангус и Малколм> выбрали Брайана».

И это даже с поддержкой Leber-Krebs, с которыми Фрайер подписал контракт после того, как его пути с Браунингом разошлись.

«Heaven стал практически последней их группой, после того как вся организация после исторических событий развалилась, – говорит он. – Дэвид и <его ассистент> Пол О'Нил хотели, чтобы в группе пел я. Они хотели видеть в AC/DC меня. И в том числе по этой причине Leber-Krebs подписали Heaven, помимо того, что сделали альбом <1985 года> *Knockin' On Heaven's Door*. Дэвид до сих пор клянётся и божится, что именно меня хотел видеть фронтменом AC/DC».

«Точно так, без вопросов, – говорит Кребс. – Брайан Джонс как певец – антитеза Бону Скотту. Я считал, что Аллан Фрайер как раз в традиции Бона Скотта».

Стив Лебер на этом не так настаивает, замечая, что всё равно решение принимали не они с Кребсом: «Дэвид тогда *мог бы* такое предложить. Мы же все искали фронтмена-вокалиста. Но <Янги> выбрали своего человека».

И в конце концов Фрайер считает это решение политическим.

«В давнишней неприязни Майкла Браунинга и братьев Янг поставили точку. Братья Майкла не любили. Я был наивен. Майкл

хотел заполучить <Fat Lip> и подписать нас. И как только мы подпишем бумажку – всё, это как похоронка Янгам на меня.

Когда они выступали с Брайаном в туре *Back In Black*, я с ним познакомился и мы очень душевно общались. В Лос-Анджелесе я однажды вечером пересёкся с Ангусом и Малколмом в Rainbow <бар и гриль в Западном Голливуде>, где мы выступали, и первые же слова, которые, сука, выскочили изо рта Ангуса, были <изображает провинциальный шотландский акцент>: та ты шо, всё с Браунингом, та? Да уж, отношения AC/DC с Браунингом были ни к чёрту. Мне кажется, это все знают. А мне стоило чуть ли не инфаркта избавиться от контракта с Браунингом. Скользкий тип и кровосос. Впился в тебя – всё, пиши пропало. Мне это стоило кучу долларов».

Но Марк Эванс отрицает, что Янги ненавидели Браунинга.

«Нет, это не так, – говорит он. – Даже не в курсе, откуда Аллан это взял. Но я знаю, что к менеджменту всегда относились с пристальным вниманием, потому что по легенде Джорджа и The Easybeats слил Майк Воэн».

Менеджмент, по его словам, внутри AC/DC рассматривался в таком плане: «Кто продвинет нас на следующую вершину?», и добавляет: «Менеджмент – у них это прям расходный материал».

Как и большинство людей, поспособствовавших взлёту AC/DC.

***

Выбор Брайана Джонсона на замену Бона Скотта – это решение Янгов оказалось крайне умным и прозорливым. Сравните с ситуацией группы INXS, которая так и не нашла адекватную замену своему «цыгану» Майклу Хатченсу и искала её из рук вон плохо.

AC/DC сделали всё правильно по одной простой причине: они не занимались всякой ерундой, а сразу взяли быка за рога. После смерти Скотта они выпустили альбом, изобилующий отличными песнями, с которыми новый певец сроднился. Альбом не только изменил саунд и имидж группы, но дал им материал, который они исполняли потом 30 лет. А у INXS не случилось такого сильного альбома-заявления. К тому же они никак не могли остановиться на кандидатуре нового фронтмена и просто продолжали давать концерты в полной уверенности, что людям и так всё это понравится, даже при отсутствии Хатченса. А людям не понравилось. INXS потребовалось восемь лет, чтобы записать новый альбом с новым вокалистом.

Ни один новый вокалист ни в одной группе не дал такого мощного второго дыхания, как Джонсон у AC/DC. Даже Сэмми Хагар для Van Halen, с которыми пел 11 лет.

Но не всех эта перемена убедила.

«У Джонсона голос выше, но у Бона ты понимаешь слова, – говорит Стиви Райт. – Мы с Боном больше похожи, с Брайаном – совсем разные. У Бона была чёткая дикция, а слушаешь Джонсона – и думаешь: Господи, это ж ужасно, ни слова не понимаю. Он, кстати, родом практически из тех же мест в Англии, что и я, и при этом даже я его не понимаю. А он – меня».

Голосовые связки Джонсона протянули на самом деле всего пять лет. До того, как он покинул группу, явно было, что он мучается. И действительно голос его полностью износился. Мик Уолл меткое слово нашел: «испепелённый».

У Майка Фрейзера, однако, другой взгляд: «Продюсером на *Black Ice* был Брендан О'Брайен. Пока мы записывали дорожки инструментов и работали над соло, Брендан забирал Брайана в другую комнату писать вокал. Брайан находился в прекрасной форме. У него хобби – гоночные машины, а на соревнованиях до записи был очень плотный график, так что у нас он был на пике формы. И Брендану отлично удалось вытащить всё лучшее из Брайана по максимуму».

Может, и так. Но в эпоху *Back In Black* и *For Those About To Rock*, лучшее время Джонсона, он был просто Призрачным гонщиком, супергероем. На концертах, бывало, пользовался телесуфлёром. Альбом AC/DC 2012 года *Live At River Plate* из-за его вокала местами слушать невозможно.

Но есть ещё факторы, которые стоит принять во внимание. Помимо диагностированных проблем со слухом, Джонсон в 2009-м признался, что страдает синдромом Барретта. Это состояние вызывается хроническим рефлюксом (оттоком крови), который может вызвать воспаление голосовых связок и дисфонию (нарушение голосовой функции). Как объяснил один друг, медик по образованию: «Это патологически объясняется как чешуйчатая метаплазия пищевода. Метаплазия пищевода не вызывает проблем голосовых связок. На голос влияют лежащий в основе сильный хронический гастроэзофагеальный рефлюкс».

От такого же страдает Арнел Пинеда из Journey. Получается, Джонсон расплачивается за 30 лет орания благим матом, курения и употребления светлого пива?

«Окружающая среда. Возраст. Всё, в общем. Кумулятивный эффект».

То, что он протянул так долго – это вообще чудо. Доказательство его отличного характера и любви бесконечной к

нему не только коллег по группе, но и тех, кто покупает пластинки. AC/DC с Джонсоном были гораздо более популярной и успешной группой, чем с Боном Скоттом. Они легко могли выбрать вариант группы Journey, которые пригласили Пинеду, и просто найти себе молодого «клона» своего лучшего певца. Но они оставались с Джонсоном до 2016-го.

Джордж Доливо из Rhino Bucket – настоящий фанат: «Моим кумиром всегда был Бон, но низкий поклон Брайану, у которого яйца стальные, точно – быть фронтменом такой группы столько времени».

«Брайан Джонсон – эдакий уличный, певец другого плана, чем Бон, но он такая же часть AC/DC, как и другие, – говорит Роб Райли. – Бон пел в группе всего шесть лет. Брайан – более тридцати. Янги сделали правильный выбор. И они продолжают выпускать отличные пластинки».

Кен Кейси из Dropkick Murphys соглашается: «Бон был иконой. Харизматичный артист. Слушаешь песню и думаешь: я бы с этим парнем оторвался бы, мать его за ногу. И Брайан те же чувства вызывает. Вот так вот занять место такого артиста – за это, чуваки, уважать только можно беспредельно. Их наследие – огромно».

Или, как отметил Тони Платт ещё до шокирующе внезапного ухода Джонсона из группы: «Из них всех у Брайана самая трудная работа – он всё ещё *вроде как* получает письма. Это сложно. Но им же не надо никого ни в чём убеждать, верно?»

Совершенно верно.

8. AC/DC
«Back In Black» (1980)

Альбом *Back In Black* не просто задал на десятилетие вперёд более тёмный и тяжелый саунд группы AC/DC, но и стал вехой для Ангуса и Малколма. Именно тогда они стали самостоятельными музыкантами и, не преувеличением будет сказать, мужчинами.

Малколму тогда было 27, Ангусу перевалило за 25. Они уже меняли менеджеров, согласились принять творческое и духовное отстранение старшего брата Джорджа и потеряли своего певца, друга, вдохновителя, проводника и автора текстов. Появился новый парень с копной кудрявых волос на авансцене, а за пультом – ещё более странный чувак, гораздо более требовательный и придирчивый, но, безусловно, самый блистательный из всех, с кем они сталкивались в музыкальном бизнесе.

Но после одного месяца записи в студии Compass Point на западе Нассау, на карибском острове Нью-Провиденс, а потом 12-дневного микширования в нью-йоркской студии Electric Lady они получили не просто великолепный альбом, но и лучшую песню в своей жизни – заглавную. Из всех песен AC/DC эта – самая широко распространившаяся в массовой культуре. Её перепели Сантана, Muse, Шакира, Foo Fighters и Living Colour (последние – великолепно). Её сэмплировали Нелли, Limp Bizkit, Эминем, Public Enemy, Beastie Boys и Boogie Down Productions. Почему?

«Она из важнейших песен в истории рок-н-ролла и вообще в жизни, – объясняет бывший барабанщик Guns N'Roses Мэтт Сорум. – Для меня эта песня всегда – как девиз не сдаваться! Самое великое возрождение группы в истории».

«Эти их гитарные фразы, мелодии, – воркует Джерри Гринберг. – О. Боже. Мой. Невероятными казались. Я сразу подумал, что этот альбом может стать самым популярным рок-альбомом вообще. Так и получилось».

Но не все отнеслись к нему с такой уверенностью. Глава Atlantic по синглам Ларри Ясгар, который тогда заказывал диски для магазинных складов, беспокоился: понравится ли Брайан Джонсон старым фанатам?

«Мы ведь не знали, как молодёжь отнесётся. Не отвернутся ли? – говорит он. – Ну вот и выяснили. Не важно было».

***

«*Highway To Hell* и *Back In Black* – поворотные альбомы для группы, потому что на них очень многое сошлось, – утверждает Тони Платт. – Кульминация всего в этой конкретной точке означала, что AC/DC – на пике и выдали лучший набор песен. Я бы сказал, что с точки зрения игры они взобрались на свою первую вершину, а Матт Ланж взошёл на свой первый пик как продюсер альбомов. Плюс важнейший фактор: трагическая смерть важного члена группы; и, учитывая, что эмоции влияют в музыке на всё, получилось, должно быть, стечение всех самых неблагоприятных обстоятельств.

Песни оказались прямыми и мощными, игра музыкантов – просто убойной, и всё – на своём месте. Также не стоит сбрасывать со счетов энтузиазм и мастерство Брайана Джонсона, который страстно желал показать себя с лучшей стороны».

Даже Марк Опитц, которому пришлось уступить место на *Highway To Hell* инженерам Марку Дирнли и Тони Платту, появившимся в ходе замены Ванды – Янга на Ланжа, соглашается, с тем, что на *Back In Black* Янги сотворили нечто особенное.

«Альбом *Back In Black* очень хорош, – говорит он. – *Highway To Hell* был нормальным. Но *Highway To Hell* можно рассматривать как переходный для них. *Powerage* – это что-то такое, слишком уж в сторону, а теперь давайте качать по-настоящему, потому что рекорд-компания того хочет, и нам надо научиться делать это так, чтоб самим понравилось. Вот тут вы и можете видеть эту трансформацию. Если б *Back In Black* не покатил у широкой публики, то группа отправилась бы домой. Так что это был момент истины. А альбом – велик. Даже название его – это ж мать твою… Если уж мы собрались что-то сделать, то сделаем суперскую вещь. Да, запрёмся с Маттом, он, черт возьми, понимает нас. Вы просто послушайте *Back In Black*, а потом, например, *Hysteria* группы Def Leppard – это две разные пластинки, у которых один продюсер. Что хорошо для *Hysteria*, не годится для *Back In Black* – это же ясно. Потому что уж эти-то ребята умели играть».

В безыскусных клипах – на заглавный трек и пять других, – снятых за один день в нидерландском городе Бреда режиссёрами картины *AC/DC: Let There Be Rock* Эриком Мистлером и Эриком Дионисиусом, Малколм Янг еле виден из-за своей огромной белой гитары Gretsch Falcon. Это что, он играет такой крутейший рифф? Джонсон, понятно, похож на барного задиру-драчуна, который сейчас тебе башку снесёт, но этот мелкий-то? А от него, между прочим, весь драйв. А ещё есть Фил Радд, чьи тяжёлые

сухие барабаны обычно у AC/DC скрыты двумя гитарами Янгов, но они – такая же неотъемлемая часть саунда команды, как и трёхаккордные риффы и бурлящие-кипящие соло.

В 1991 году в интервью немецкому фанзину AC/DC Daily Dirt, которое приводится в книге Ховарда Джонсона Get Your Jumbo Jet Out Of My Airport: Random Notes For AC/DC Obsessives («Убери свой боинг с моего аэропорта: записки для помешанных на AC/DC), Радд говорит: «Я думаю не о том, как играть быстрее, но – как тяжелее. Сильный удар в правильном месте способен сделать песню краше. Это со всеми инструментами так. Вот старые блюзмены – три ноты и такая душевность, а другой 50 миллионов нот сыграет – и вам это никак. Мой стиль – не делать много, а делать – правильно».

Когда Радд не играл в AC/DC в 80-х и начале 90-х – ушёл ради Martin Guerre, – то группа как будто лишилась руки или ноги. Янгам надо было поиметь его сперва, чтобы наконец понять, насколько он важен.

«Цементные блоки, мать их, – говорит Роб Райли, пересыпающий свою речь матерными словами. – Один из лучших, сука, барабанщиков, когда-либо, мать его, живших на этой сраной земле. Просто, бля, забивает. Совершенно бесподобный, сука».

«Фил Радд – это душа и сердце группы, – говорит Майк Фрейзер. – Он очень интересно акцентирует тарелки: не один и три или два и четыре, как обычно, у него как будто оффбит иногда. Но не злоупотребляет. От этого партия ударных мощна, но интересна».

Сорум считает, что не лезущий на передний край Радд так долго играл в группе, что стал символом. Без него всё уже не так.

«Всё дело в том, как он «сидит» в груве. Всё – в едином движении, хотя остальные ребята – это тяни-толкай такой, от чего всё получается компактно и сексуально.

Фил – идеальный пример эдакого мяса барабанного, но и музыкального в то же время. Он не из тех, которые выпендриваются: я-де барабанщик, глядите на меня. В этом его крутизна».

Как и у «Highway To Hell», цепляющий припев – важнейшая часть «Back In Black», вместе со странным колючим ритмом.

«Энергия накапливается и выдаётся мелкими дозами, – говорит Платт. – В аранжировке каждый инструмент на своём месте и каждый играет важную роль. Ничто ничему не мешает. Так что когда вокалист выплёвывает ритмический куплет – гитары его поддерживают. Они не пытаются быть какими-то заумными. А на припеве рифф просто проносится бешено, причём рифф силён, как мелодия».

На альбоме *Back In Black* AC/DC также с радостью воспользовались преимуществами технологии, с помощью которой они усилили звучание, сделав его шире и жирнее, но фокусы эти неочевидны. На *Highway To Hell* записывали «довольно много» гитарных наложений, и альбом оказался «чуть менее живым», чем предшественник.

«*Back In Black* – очень честный, правдивый, прямой. Думаю, в звуке это отражено. Из работы с Янгами я помню очень важный принцип: эффекты можешь использовать, но так, чтоб их не было слышно вовсе. Так что на многих альбомах, которые я делал, масса эффектов на заднем плане прячется – вы даже не догадаетесь, что они есть. Они – за реальными звуками и не выдают себя».

Вокал Джонсона, однако, вся его заслуга. Вопреки слухам, наложений не было.

«Там есть реверберация, редактирование небольшое и некоторые хитрости, чтобы сделать вокал жирнее, но наложений нет. На припевах иногда бэк-вокал – поют ту же ноту, ноты мелодии или в унисон. Матту особенно хорошо удаётся делать как бы пение футбольных болельщиков, но это не звучит как хор болельщиков».

И всё это причём записывалось на устаревшем оборудовании.

«Есть какая-то ирония в том, что на Compass Point в то время стоял пульт MCI, а он сейчас из винтажа даже не особо ценится, – говорит Терри Мэннинг. – Но это вроде как и не важно, верно?»

Сразу после AC/DC в студии Compass Point делала свой альбом группа Talking Heads. Их альбом – это *Remain In Light*, на котором есть одна из самых выдающихся песен в истории поп-музыки, «Once In A Lifetime».

То есть вообще не важно, какое там оборудование стояло.

***

Мало кто поспорит с тем, что Барри Диамент – один из богов мастеринга. На Atlantic он занимался мастерингом для CD, тогда – новейшей технологии. Человек, чьё имя практически синоним (ну, во всяком случае, для чокнутых аудиофилов) некоторых крупнейших рок-альбомов (*Appetite For Destruction* Guns N'Roses, *Physical Graffiti* Led Zeppelin, *October* U2 и эпоним Bad Company), заслуживает того, чтоб его фото печатали на чёрных футболках. Только для AC/DC он отмастерил под CD альбомы *High Voltage, Let There Be Rock, If You Want Blood, Dirty Deeds Done Dirt Cheap, Highway To Hell, Back In Black, For Those About To Rock* и *Who Made Who*.

А мастеринг – это хороший бизнес. Когда в 2002 году AC/DC пришли на новый лейбл, Sony, то их новая рекорд-компания первым делом объявила о переиздании всего каталога – ремастированного. Эти переиздания, появившиеся в 2003 году, подвинули десятки миллионов экземпляров. И тот же каталог отправили ещё раз в ремастеринговую прачечную для продажи через iTunes. С точки зрения аудио такой бесконечный ремастеринг ремастеров старых мастеров не приведёт ни к чему, но с такой верной фан-базой, как у AC/DC, это – практически лицензия на печатание денег. Через неделю после появления AC/DC в американском iTunes в конце 2012-го статистика скачиваний такова: 50 000 скачанных альбомов (одного только *Back In Black* 15 000) и 700 000 синглов.

В отличие от продюсирования мастеринг – дело одинокое и по большей части неблагодарное. Диамент, работая над каталогом AC/DC для Atlantic, ни с кем из группы не взаимодействовал. Его работа при мастеринге альбома, как он сам говорит, заключается в том, чтобы найти «правду звука», а не «украшать и редактировать». Чтобы ремастер соответствовал оригиналу настолько, насколько это вообще возможно. А всё дело в динамике.

«Именно динамика заставляет запись звучать мощно, – говорит он. – А динамика – это разница между громкими частями и тихими (ну, или менее громкими). Динамика определяет, насколько сильны удары барабанов, сколько «весит» бас и гитарные аккорды и как «кусается» гитарное соло. Одна из моих главных задач при мастеринге альбомов AC/DC под CD – сохранить на сто процентов динамику исходников».

А ещё – сохранить фирменное «пространство» музыки AC/DC. Работа, которую в студии начал Тони Платт.

«Я поднял комнатные микрофоны, – объясняет Платт. – И контролировал, до какой степени инструменты смешиваются друг с другом в микрофонах. Чтобы, когда ты их соединяешь, получился бы эдакий, как я его называю, акустический клей. От него инструменты звучат так, как будто на них играли в одно время в одном месте, как, конечно, и было на самом деле. Ну, то есть так соединять их легче. Но так получается только когда группа умеет все партии – две гитары бас и барабаны – отлично сыграть вживую».

Когда плёнки попали к Диаменту, на него легла нелёгкая задача: сохранить всё это пространство, а не усилить.

«Из-за чрезмерной обработки, компрессии динамики или неоптимального тракта сигнала в кабинете мастеринга пространство легко скукоживается, затемняется или вообще

исчезает. Помимо того, чтобы сохранить исполнение, важны динамика, пространство и воздух.

Сохранение подразумевало также всякие случайные звуки на записи, вроде Брайана Джонсона, затягивающегося сигаретой в «Rock'n'Roll Ain't Noise Pollution», и то, как Фил Радд в «Back In Black» отсчитывает ритм».

«Когда мы слушаем музыку, то, что мы слышим, создают не изолированные инструменты, – говорит он. – Люди, играющие на инструментах, пространство между музыкантами и инструментами и вокруг них – из этого всего складывается общее восприятие. Если звукоинженер, делавший исходники, это ухватил – то я буду считать это самым важным моментом, влияющим на всё».

В отличие от некоторых групп AC/DC ухитряются быть мощными без зубодробительной громкости.

«Некоторые артисты уверовали совершенно напрасно в то, что если поднять уровень на CD – чтоб сам альбом стал «горячим», – то на радио они уберут всех других. На самом деле как раз наоборот: именно такие записи компрессоры радиостанций подавляют сильнее всего, в результате чего в эфир выходит звук не мощный, а просто никакой. Я о таком ничего не знаю, потому что сам покупал всю жизнь пластинки только ради собственно музыки, и я не знаю никого, кто сказал бы: ух ты, вот это вот громкая пластинка, надо бы мне её купить.

Если ты делаешь пластинку очень громкой, то приходится жертвовать другим аспектами записи. И первая жертва – динамика, то есть тот самый источник «забойности» и мощи. Вот именно поэтому в современном мастеринге нет никакой реальной энергии. К тому же закомпрессированная динамика вызывает адекватный ответ слушателей: народ уже почти не покупает диски, и ничего в этом удивительного. А если покупают – то нечасто их переслушивают, в отличие от тех пластинок, что куплены много лет назад.

И наоборот: там, где сохранена динамика оригинальной записи, слушателю придётся самому подкручивать ручку громкости, – особенно в сравнении с мастерингом последних нескольких лет. Есть разница. Они могут поднять громкость очень сильно, не испытывая болезненных для ушей ощущений «горячей» записи, но насладятся всей динамикой, всеми ударами, весом и мощью музыки – тем, чего никакая «горячая» достичь в принципе не может».

С Диаментом согласен внештатный звукоинженер Alberts в 1990-м Тристин Норуэлл, который перебрался в Лондон, чтобы работать с Неной Черри и Дэйвом Стюартом (Eurythmics), а потом

сам стал композитором.

«Пуристы от звукозаписи всегда хотят воспроизвести всю динамику, – говорит он. – В хорошем драматическом театре слышен и шёпот актёров, а когда они кричат, то голос не искажается.

Вот то же самое с записью музыки. Но медиа слишком разная, поэтому всякие трюки зависят от содержания, от того, какое послание надо донести. Такие инструменты, как компрессия, limiting, «громкость», предназначены не для того, чтобы сохранять тонкость записи, а чтобы запись усиливать максимально. Их придумали для невнимательного слушателя, который делает покупки в магазине – так что ему надо музыку вколачивать в уши при любой возможности.

Звучание *Back In Black* достигает своей цели потому, что в нём отменно воспроизведена отличная игра музыкантов и то пространство, в котором они играют. С вокалом Джонсона, тщательно сбалансированным между «воздухом» помещения и прекрасными электрогитарами, басом и барабанами – все играют с честным «намерением» – получается просто дар божий.

Вот если б там было меньше динамики, то месседж получился бы смазанным, а чуть больше – металлисты бы заснули. Фишка в том, что тихие фрагменты так же цепляют внимание публики, что и громкие. Именно это имеет в виду инженер, когда говорит слово «пространство» – динамическое пространство. Пространство, которое воспроизводится техническими средствами, в которых мы, слушатели, «ощущаем» исполнителя».

Для чокнутого аудиофила лучший пример того – классическая музыка, поскольку там для прозрачности записи требуется крупное соотношение сигнал-шум, и ближе всего к этому для чокнутого фаната хард-рока именно *Back In Black*».

При всей крутизне каталога AC/DC не всё и всегда там так сложно-изысканно. Тони Платт вспоминает, что во время продюсирования бокс-сета *Bonfire* в 1997 году Джордж Янг был вынужден ремастировать саундтрек фильма *AC/DC: Let There Be Rock* с кассет, которые валялись у Платта. Норуэлл вспоминает, что перед отъездом в Британию Alberts попросили его сделать архив всех двухдюймовых плёнок AC/DC.

«Я однажды пришёл в Studio 2 и увидел, что работник, следящий за порядком в здании, пытается понять, почему не получается перемотать обратно плёнку в магнитофоне MCI. Я спросил, в чём дело. От ответа я обалдел просто.

В магнитофоне стояла оригинальная плёнка AC/DC. Такая старая, к тому же BASF печально известный, что железная крошка

сыпалась на головки. Когда я пришёл, там уже по полсантиметра насыпало. То есть плёнка вся осыпалась. К счастью, записан там был негодный дубль минуты в две, но я вручную перемотал плёнку обратно и отослал на реставрацию».

Временная реставрация – это когда плёнку восстанавливают временно, чтобы успеть переписать на новую плёнку.

«В любом случае я скрепя сердце отказался от этой работы. Провёл бы полгода, перенося все вообще записи AC/DC с плёнок. Не знаю, кто этим в конце концов занялся. Надеюсь, не идиот из подвала мастерской».

***

Alberts могли небрежно относиться к своим архивам, а вот Ланж на Багамах не оставлял на волю случая ничего. Для его карьеры *Back In Black* должен был стать таким же поворотным моментом, как и для AC/DC. У него за пазухой уже были альбомы City Boy, Boomtown Rats, Supercharge и Clover, *Heat Treatment* Грэма Паркера и пачка никому не известных. Работа с Def Leppard и Foreigner только предстояла. Между *Highway To Hell* и *Back In Black* он спродюсировал только один альбом: эпоним Broken Home, сайд-проект британской группы Mr Big, с звукорежиссёром Платтом.

Именно во время записи *Back In Black* Платт увидел, что Ланж готов принести в жертву техническому совершенству чувство. Со временем Ланж стал скорее надзирателем. Сегодня Платт очень рад, что работал с ними над ранними альбомами для Atlantic, а не позже, когда требования Ланжа к звукоинженеру уже не совсем совпадали с тем, чего хотел делать англичанин.

Но Платт настаивает, что с Ланжем ему работать нравилось и что с ним он научился тому, чему не научился бы ни у кого, и очень ему благодарен. Они вместе сделали пять альбомов, а потом Платт сам стал продюсером. И он сообщает ценные инсайдерские сведения о том, что отстранило Ланжа от Джорджа Янга.

«Думаю, мне повезло работать с Маттом в тот момент, потому что позже он превратился в перфекциониста законченного, и мне бы с ним было тяжело. Матт – выдающийся продюсер. Совершенно уникальный, нет других таких. Он невероятно точно понимает музыканта, структуру песни и мелодию.

Многие люди скажут, что дубль либо хорош для восприятия, либо совершенен, и эти вещи не сочетаются. В приятном для

восприятия дубле всегда найдутся какие-то ошибки, а трек-совершенство, как правило, не даёт приятного чувства. Матт говорил: ну, не понимаю, почему так. Его подход: давайте переделывать, пока не добьёмся.

У меня же другой подход всегда был. Почти вся моя любимая музыка записана с какими-то ошибочками, но она настолько приятна, что огрехи эти меня не раздражают. Матта же они раздражают, но больше никого. Так что мы частенько боролись: чтоб трек был для него – совершенство, для меня – чувство. А почти всё время я пытался убедить его, пользуясь опытом и знаниями, что-то отредактировать и починить. Так, понятно, было на альбоме 4 группы Foreigner – я там мог много времени редактировать одну ноту или такт, чтобы получился дубль и идеальный технически, и по ощущениям приятный».

Такое описание не вызывает возражений у Дэвида Тёнера и Терри Мэннинга. Оба они представляют Ланжа трудоголиком, который спит пару часов в сутки, приходит в студию первым, а уходит – последним, и не делает перерывов на еду и чай. То есть работа поглощает его целиком и полностью.

«Когда группа нанимает Матта, она нанимает продюсера со своим видением, – говорит Тёнер. – Следовать до конца этому видению не так-то просто. Он зарекомендовал себя как продюсер первоклассных альбомов, а на такой результат нужно время и терпение. Любая группа, которая собирается отдать себя в руки Матта, должна это чётко осознавать».

А Мэннинг говорит, что Ланж – «удивительный, глубокий мыслитель и работяга. От людей, которые с ним работали, частенько можно услышать, что он-де так тебя ведёт к совершенству, что ты просто выматываешься. А Матт – он никогда не устаёт».

Известно, что Ангусу и Малколму, привыкшим в студии к Джорджу и его скорострельному подходу, такое не нравилось.

И тем не менее Марк Опитц отдаёт должное Ланжу – за достижение чего-то очень важного.

«Его работа в том, чтобы решить две задачи: передать правду искусства и сделать её коммерчески привлекательной, – говорит он. – А такого баланса невероятно сложно добиться».

Никто не обвинит Ланжа в том, что на *Back In Black* он не решил эту задачу, не важно, какой крови ему это стоило. Особенно если учесть, что, по общему мнению, именно он написал часть текстов. Дерек Шульман считает альбомы, которые Ланж сделал для AC/DC, «невероятными». Хотя загадочный замбийский продюсер в конце концов заплатил свою цену за то, что был настолько хорош.

***

Как это часто бывало в случае с Янгами – и неоднократно будет в будущем, – всё дело в деньгах.

Работа Матта Ланжа в студии стоила сотни тысяч долларов – это по минимуму. И миллионы, если речь идёт о роялти. Стив Лебер из Leber-Krebs, компании, осуществлявшей менеджмент AC/DC в 1979–1982 годах, считает, что эти траты того стоили.

«На сцене AC/DC «качали» всегда, – говорит он. – Это не проблема вообще. Требовалось кое-что ещё. Всегда вопрос в менеджере и продюсере. Хорошая крепкая команда никогда не развалится. Это как Джордж Мартин и The Beatles. Зачем такое разваливать? А AC/DC не только Матта Ланжа уволили, они и нас уволили, после того как мы их раскрутили».

Питер Менш, работавший бухгалтером в одном из туров Aerosmith, в 1979-м сменённый Майклом Браунингом, был просто уничтожен в августе 1981-го после того, как на фестивале Monsters Of Rock в английском Касл-Донингтон выступление AC/DC погубила плохая звуковая система. Но в тот день многие группы от неё пострадали, не AC/DC одни.

Запрос на интервью для этой книги Менш оставил без ответа. Он никогда не объяснял, почему считает, что AC/DC его уволили. Единственный его комментарий – Мику Уоллу: «Мне так и не объяснили, за что увольняют. Они позвонили юристу по имени Дэвид Кребс, который позвонил мне». И – Филу Сатклиффу: «Я был поражён. До тех пор моё дерьмо не воняло». Уолл делает вывод, что в проблемах группы и менеджера виноват Донингтон: «Малколм хотел отомстить. Кто-то должен был стать козлом отпущения. Не повезло Питеру Меншу».

Согласно самым надёжным источникам, Менш вкалывал ради AC/DC. Он, амбициозный менеджер, готов был с радостью переехать в Лондон и торчать там и помогать группе всем и в любое время. Кстати, именно он опознал в морге тело Бона Скотта.

«Это вообще моя первая работа, – сказал он в интервью The Sunday Times в октябре 2012 – газета тогда готовила материал о его женитьбе на бывшем члене британского парламента от партии тори Луиз Бегшоу. Когда Бон Скотт умер, мне позвонили и велели приехать на опознание. Я спросил музыкантов группы: «Ребят, не могли бы вы съездить?» Они: «Нет, ты должен, ты ж менеджер».

В апреле 2013-го в спонтанном общении на Reddit он привёл пример того, как группа испытывала его преданность: «Самое идиотское требование я получил, работая с AC/DC. Я – в Лондоне, они – в Париже, звонит Фил Радд среди ночи и говорит, что ему

нужен кипяток, а то чайник в номере сломался… Вот мне очень хотелось ответить: «Ага, сейчас чартером ему привезу чайник и счёт выставлю. Ну не поехал я никуда, понятное дело».

Менш какое-то время поработал в Leber-Krebs, но потом с бизнес-партнёром Клиффом Бернстайном они организовали менеджерскую фирму Q-Prime. Первым их клиентом стали Def Leppard, бывший артист Leber-Krebs, а Ланж в роли продюсера. Четыре альбома, созданные этим союзом, стали настоящим клондайком: *Pyromania* (1983) продалась тиражом в 10 миллионов экземпляров только в Штатах, *Hysteria* (1987) – 20 миллионов по всему миру.

Сегодня Менш – миллионер, менеджер Metallica и Red Hot Chilli Peppers. В феврале 2013-го Billboard поставил их с Бернстайном на 55-е место в список «Сто самых влиятельных личностей в музыке». Серьёзный путь от чайника для Фила Радда в полночь.

«Я считаю, что Питер Менш поднял AC/DC на другой уровень, – говорит Фил Карсон, который обеспечил им контракт с Atlantic и кто много лет близко продружил с Янгами, хотя дружба потом и развалилась. – Я совершенно определённо считаю увольнение и Матта, и Питера большой ошибкой. Совершенство Матта-продюсера соответствовало великолепному менеджменту Питера».

Лебер до сих пор сожалеет о том решении, подтверждая, что «всему причиной деньги», а группа «поставлена в какую-то безумную ситуацию» Джорджем Янгом и Alberts, причём «причиной» отстранения Ланжа мог быть Джордж.

«Это было безумие какое-то. Мы все любили Матта. Считали его великолепным. Питер потом пригласил Матта работать с Def Leppard, а остальное – история. Матт стал продюсером-суперзвездой. Два фактора, которые вознесли AC/DC на вершиину, – это не юристы и бухгалтеры, которые потом всё взяли, а творческие силы Leber-Krebs и Матта Ланжа, и, что самое главное – сами парни, которые круто играли живьём. Прекрасные парни и великолепная группа. Я каждого любил, когда потерял их – очень расстроился. Посмотрите, какими артистами мы занимались: Aerosmith, Тед Ньюджент, AC/DC, Scorpions. Ни одна компания менеджмента не может похвастаться таким количеством великих рок-н-ролльных групп сразу.

Я всегда верил в них, ни секунды не сомневался. Это самое главное. Я подумал, что это самая великая группа на Земле. Мы оказались правы. Я чувствовал, что они были бы успешными в любом случае, но с Ланжем <не выгони они его> – еще круче и сильнее. Он – часть их величия. С Маттом Ланжем группа была

лучше, чем без Матта Ланжа».

Менш сам никогда не рассказывал, за что Ангус и Малколм Янги уволили его, но у давнего партнёра Лебера Дэвида Кребса есть версия.

«У Питера тогда была девушка, которая работала в мерчандайзинговой компании, и девушка эта вроде как поехала в Австралию, чтоб не разлучаться с ним на время тура, – говорит он. – Они – возражали. И уволили его. Мы заняли такую позицию – ничего не понимаем, за что так? Наш контракт истекал через примерно полгода».

Человек, который заменил Менша, тру-менеджер AC/DC Ян Джеффри, говорит, что не помнит никаких возражений насчёт девушки Менша.

«Нет, ничего похожего, – говорит он. – Они подумали, что Питер просто перестал жить их интересами и во время записи в Париже не всегда был доступен, даром что мы с ним ездили <из Лондона> каждую пятницу».

Австралийская часть турне *Back In Black*, где AC/DC выступили до Донингтона, оказалась не самой удачной, это не говоря уж о компаньоне Менша.

После двух концертов в мельбурнском Sidney Myer Music Bowl на лужайках пьяных валялось больше, чем было народу в зале. Полицейские ранены, скорая переполнена, трамваи и деревья повалены, жители жаловались на шум, арестовано 100 человек – стали поговаривать, что теперь рок-концерты в «Чаше» запретят вообще. Австралийская пресса полоскала группу, и Брайан Джонсон вынужден был ответить: «Нас предупреждали, предупреждали нас. Но даже мне показалось, что всё это чересчур».

***

Это было время злости, жадности, алчности, обид и встречных обвинений без особого смысла. Это если не вспоминать применение грубой физической силы. Янги никогда не стояли в стороне от драки. Начиная с того, как Джордж в 60-е ударил головой чувака в Cairns (с чего начинается книга Маррея Энгельгарта). Ангус ударил Марка Эванса, а Малколм отправил Фила Радда в нокдаун. Ангус и Малколм дрались из-за Малколмова пьянства, из-за которого он в конце 80-х даже на время ушёл из группы. Трое братьев даже подрались из-за провального концерта в Рединге в 1976-м.

Когда я спросил Эванса, почему он не дал Ангусу сдачи, тот

долго молчал. А потом сказал: «Да честно говоря, и сам не знаю, почему». И расхохотался.

Он, правда, признаёт, что опьянел и вёл себя неадекватно. Ссора разгорелась из-за того, что он что-то сказал Фифе Риккобоно. «Я на Ангуса не держу зла на то, потому что сам всё начал. Малколм сам встрял, и Майкл Браунинг тоже, который меня удерживал буквально. Ангус стоял за Малколмом. Я, помню, увидел просвет между ними и подумал, сейчас проскочу. И что меня в тот момент остановило? Безусловно, уважение к Малколму».

Так какой удар у Ангуса? Эванс легонько ударяет меня ладонью по плечу.

«Никакой. Парень же совсем коротышка. Ничего тебе сделать не может».

Стив Лебер считает, что Малколм, в молодости полнейший сорвиголова, просто завидовал тому, что Ангус стал звездой группы, и зависть эту перенёс на менеджмент. В биографии Уолла Йен Джеффри говорит, что Леберы-Кребсы не очень были близки ни с Малколмом, ни с Ангусом. Лебер подтвердил мне, что «они не любили Дэвида… на самом деле у Дэвида произошёл разлад с группой, а я ввязался вскоре после ухода Питера».

Кребс поднимает руку вверх.

«Между мной и Малколмом никакой «химии» не происходило, – говорит он. – Я сам лично занимался Тедом Ньюджентом и Aerosmith, в то время самыми успешными артистами, и, оглядываясь назад, понимаю, что надо было бы отдать AC/DC Стиву, который их искренне любил. Но я делил время между всеми ними, что неправильно. Они записывали <“For Those About To Rock”> в Париже, я туда приезжал на неделю в месяц – и это было ошибкой».

Более того, когда Янги решили уйти от Leber-Krebs, он не особо их удерживал.

«Думаю, я не очень-то старался. У меня там не было никаких личных отношений, чтобы процесс развернуть. Я даже не думал, какие у нас вообще есть рычаги давления на них. У меня такой подход был. Когда я прилетел в Париж, уже напряжение чувствовалось. Пошла какая-то внутренняя политика: роуд-менеджер <Джеффри> захотел стать просто менеджером и всё такое прочее».

Сам Джеффри, правда, категорически это отрицает.

«Чушь полная, – говорит он. – Я совершенно не собирался переходить в менеджеры».

Кребс продолжает: «Я присутствовал на деловой встрече с Питером Меншем и Тедом Албертом, где допустил фатальную

ошибку, сказав Алберту: «Тед, как думаешь, может, неплохо было бы отдавать группе половину гонорара по паблишингу?» Это прошло не на ура. Никогда не знаешь, из-за чего подвижки могут начаться. Я в общем плоховато представлял себе тонкость их взаимоотношений».

Лебер, однако, говорит, что предположения о том, что у него не установилось личных отношений с Янгами, не верны. Он подружился с Ангусом – после концертов приходил к нему в гримёрку, и они болтали часами, пока Ангус разгримировывался.

«Мы с Ангусом стали очень близки. Вообще-то я всегда думал – все они так думали, – что Малколм ревнует Ангуса, который считается лидером AC/DC. Он и есть лидер, без него AC/DC нет. И насчёт ревности: Ангус, бывало, останавливался у меня дома. Думаю, Малколму это не нравилось».

Джеффри говорит мне, что самая большая ошибка Лебера в том, что он «думал, если Ангус в шортах – то он главный». Похожий комментарий Джеффри сделал Уолл: Лебер думал, что «путь в группу» – это Ангус, и «даже не догадывался, что рулил всем в этом шоу именно Малколм».

«Точно. Чистая правда, – соглашается Лебер. – Малколм был – бизнесмен. Я сказал, что Малколм ревновал меня к Ангусу, хотя, возможно, ревновать тут не то слово, возможно, эти взаимоотношения его *злили,* а командовал парадом Малколм. А потом Ангус не заступился за меня, хотя он единственный со мною поддерживал отношения.

Но я всю группу любил. Малколм мне по-любому нравился, пусть он сам так и не думает. Нравился. В принятии решений последнее слово было за Малколмом и в общем он не хотел позволить мне управлять группой, думая, видимо, что я буду слишком уж симпатизировать Ангусу. А я заботился обо всей группе, точка. Я чуял, что они – лучшая рок-н-ролльная группа из существующих».

Не он один неправильно оценил власть Малколма.

«Йен Джеффри прав, – считает Кребс. – Я сам когда познакомился с AC/DC, беседовал с Боном Скоттом, – мы не поняли, что настоящий мотор тут Малколм. А он к тому же не был очень тёплым в общении. Но, возможно, это разница культур».

Лебер готов признать, что его просчёт – не установление отношений с Малколмом: «Я поставил не на то». Настолько не на то, что думает: если б грамотно разыграл всю эту семейную «политическую чушь» Янгов, задружившись с Малколмом так же, как с Ангусом, «группа была бы моей и сейчас».

Более 30 лет спустя у него появилась какая-то ясность в том,

что именно он сделал неправильно.

«Вы же знаете, что, когда слишком сильно приближаешься к чему-то, перестаёшь это видеть? Я просто не осознавал, что Малколм так разозлится».

Так разозлился, что, вполне возможно, распались самые важные отношения группы AC/DC с их менеджментом за всю их более чем сорокалетнюю карьеру.

Сьюзан Масино, на дружбе с группой сделавшая хорошую «капусту» благодаря Let There Be Rock: The Story Of AC/DC и беспрестанно рассказывающая об этом, разводу с Leber-Krebs уделяет пять слов: «Группа перестала работать с Leber-Krebs». Примерно столько же и ожидаешь от писателя, признающегося: «Я планировала дать им экземпляр моей новой книги, как только допишу её. Я хотела убедиться, что у них с ней никаких проблем не возникнет».

«Малколм так слова и не сказал. Да он и не должен был. Просто взял да уволил меня, – Лебер смеётся, но грустновато. – Ну давайте посмотрим правде в глаза: <Leber-Krebs> группу раскрутили. Причем очень хорошо. Я лично тот, благодаря кому они стали номером один в Штатах. Мы сделали *Back In Black* бестселлером. Мы организовали шумиху вокруг группы. Как менеджеры мы поработали просто прекрасно. Дело в том – если тут есть какой-то решающий момент, – что мы не были открыты. Мы занимались менеджментом групп, а не позволяли группам управлять нами – вот и результат».

Известный деловой нюх Янгов привёл к ещё одной жертве.

«<То, чего AC/DC> не осознавали, это то, что мы с них получали солидную комиссию, но мы оплачивали все расходы, когда группа не выступала в туре, – продолжает Лебер. – То есть, если два года нет турне – мы всё равно несём все операционные расходы и поддерживаем шумиху.

Расходы наши были колоссальные, а группа купилась на обещание, что Йен всё сделает за три-пять процентов или вроде того. Я раскрутил эту группу, мы проделали невероятную работу, мы сделали их стадионной группой, а перестали с ними работать потому, что они захотели сократить нашу комиссию до нуля. Ну правда же, никто не вознёс их так высоко, как мы».

Так если Джеффри получал пять процентов или меньше, то сколько составляла комиссия Leber-Krebs?

«Гораздо больше. Давайте так скажем. Не думаю, что эти цифры стоит приводить в книгах. Больше *намного*».

Я предлагаю приблизительную цифру – 15–20 %. Это стандартный процент менеджеру.

«Ну да, это в среднем. Но <с AC/DC> была некая разумная

нижняя черта, но за 5 % мы работать не могли. Из этой пятипроцентовой ахинеи от многих групп отказался. Говорил им, моё время стоит гораздо дороже».

Со своей стороны Джеффри утверждает, что те его «три-пять процентов», которые подразумевает Лебер, есть «абсолютная чушь». Его б тоже ободрали и менеджером группы стал бы бухгалтер Лебера Элвин Хандверкер. Да, это было бы неплохо для Leber-Krebs, потому что, согласно Леберу, они вели большую часть бухгалтерии и сохранили за собой часть каталога AC/DC, включая *Back In Black*, «который принёс нам симпатичные денежки и до сих пор их приносит… неплохая штука».

Это ли причина негодования группы?

«Ага. Они злятся потому, что у нас их каталог. Да-да. Негодование, оно самое. Все наши группы злятся из-за того, что мы грамотные менеджеры, которые сохранили каталоги».

И его доля?

«Не могу сказать, но ситуация была благоприятной. Но жизнь идёт. Я злился, когда они меня покинули. Мы проделали грандиозную работу. Я разозлился, но, блин, такое случается. Мы толком не признаны, как те, кто раскрутил их, когда все остальные повернулись к ним спиной. Я всегда чувствовал, что группа как бы не очень-то ценит нашу работу. Да, бывает такое часто. Но в истории любой группы есть момент, когда ты им очень нужен – в начале их пути».

Что было более обидным – потерять AC/DC или Aerosmith?

«Оба обиднее. Но есть большая разница. Я разорвал контракт с Aerosmith, потому что они были героиновыми наркоманами, и я не хотел их убить. Они же получали от меня всё больше и больше денег, но <Стивен Тайлер и Джо Перри> не могли слезть с героина, Стивен особенно. И я не хотел смерть его видеть. Тогда Джон Белуши умер – они приятельствовали, – и я понял, что Стивен уже окончательно скатился по наклонной. Я очень много ему инструкций всяких послал. Но я не собирался находиться вдали от троих детей и проводить всё время с ним. А ему нужен был кто-то, кто сможет и будет это делать. Так что хотя Aerosmith ещё были должны мне пять альбомов и мы только что подписали долгосрочный контракт, я их выкинул на улицу, а контракт разорвал».

Кребс поддерживает.

«Мы на самом деле выбросили их. Не они нас уволили. Они зашли слишком далеко. Я пять лет как-то пытался их вылечить, всё без толку».

«Потом, позже, Стивен меня обнял и признал, что я спас его жизнь, – откровенничает Лебер. – Потому что конечно, опять-

таки, они такие вещи признавать не любят. Так что Aerosmith слил я, а меня слили AC/DC без всякой видимой причины, что меня взбесило. Нет, ладно бы они меня послали за плохую работу – это бы понял. Но зачем увольнять чувака, который вас звёздами сделал и *денег* вам принёс?

Я вообще не горюю по этому поводу. Смеюсь просто, когда в банк еду – я же сохранил каталог и паблишинг Aerosmith. У меня каталог AC/DC. Столько лет прошло – а я этим владею. Более 30 лет получаю каждый год деньги, а это *очень* большие деньги. Но я всё-таки люблю ребят этих. Хотел бы отношения сохранить».

На то есть десятки миллионов причин.

Кребс спокойно констатирует: «*Back In Black* продался тиражом вдвое большим, чем самый большой бестселлер Aerosmith».

9. AC/DC
«You Shook Me All Night Long» (1980)

С точки зрения текста это самая сильная песня на альбоме *Back In Black*. А с музыкальной точки зрения, несмотря на явные отметины риффа «Never Been Any Reason» группы Head East, она стала тем самым гимном отличного настроения у группы, которая не может не сочинять их: идеальное сочетание прямолинейного рока и попсовой мелодии по несравненному стандарту AC/DC настолько вписывается в радиоформат, что её перепели дивы MOR (middle-of-the-road, поп-рок для взрослой аудитории) Селин Дион и Шенайа Туэйн.

«Там многое сошлось. Возможно ли придумать рок-песню лучше? – говорит Терри Мэннинг. – В ней классный бит. Она удивительно проста. Вокруг начальных акцентов много пространства. Я каждый раз когда её слышу – завожусь. Готов буквально сто раз подряд послушать – не надоест. С ней ты бодрячком».

Но когда Тони Платт представил «You Shook Me All Night Long» отделу маркетинга Atlantic Records в офисе на Рокфеллер-плаза, 75, он пришёл в состояние шока: тех, кому понравилась песня, меньше тех, кто её невзлюбил. Шеф отдела просёк песню – но он оказался в меньшинстве.

«Я помню, двое или трое маркетологов этих начали типа, не, не вижу её в виде сингла вообще, – рассказывает он. – Это один из самых успешных рок-синглов в истории. Я, в общем, понял кое-что про маркетологов в музыкальной индустрии. Эта песня сама за себя говорит».

«Это на две головы выше вообще всего остального, – соглашается Фил Карсон. – Воплощение того рок-н-ролла, в котором юморной текст, отличная мелодия и классная форма. Ну и включать такое в стриптиз-клубах всего мира не зазорно».

Но эта же песня преследует Ангуса и Малколма как призрак шекспировского Банко. Действительно ли она, как и другие песни на альбоме, – Бона Скотта?

***

Безусловно, лучшие строчки (и названия песен) на *Back In Black* с их колким лаконизмом напоминают фирменный стиль Скотта. Только на этом основании можно сделать

соответствующий вывод. Хотя в 2003 году в журнале Classic Rock Малколм заявил, что такого рода предположения суть «чушь полная». Группа постоянно повторяет, что альбом – «дань уважения Бону», а Матт Ланж и даже Тони Платт хоть и не указаны в авторах, но, известно, какие-то строчки сочинили. Платт говорит, что «множество строчек предлагалось. Просто *каждым*».

Во-первых, сами Ангус и Малколм признались, что непосредственно перед смертью Бона они работали над новыми песнями (вряд ли зашли дальше названий), которые потом вышли на *Back In Black* и что покойный певец джемовал с ними за барабанами в репетиционной студии на «рыбах» «Have A Drink On Me» и «Let Me Put My Love Into You».

И это вполне соответствует воспоминаниям Дага Талера о том, как группа совместными усилиями сочиняла *Powerage*.

«С тех первых дней, когда я был ещё в Австралии, я знал, что эта группа садится и набрасывает названия для песен. Когда есть название – пишется песня. Kicked In The Teeth и так далее, и так далее. А Бон работал над текстом. У них сперва был список заголовков, они решали, какую песню имеет смысл писать, а потом уже сочиняли музыку и тексты».

Но ещё более интригует то, что были некие «бумажные обрывки» и «блокноты», в которых вроде как строчки, появившиеся потом в *Back In Black*. В зависимости от того, чьей версии вы склонны доверять, их либо нашли в квартире Скотта Йен Джеффри с продакшен-менеджером Джейком Берри, либо в квартире Джеффри их забыл Скотт.

Я спросил Джеффри, где они сейчас. Он ответил: «Да где-то у меня валяются, наверное».

В интервью журналу Classic Rock в 2000 году Малколм ещё раз признал, что забрал у Джеффри «бумажку с какими-то каракулями Бона» с «парой стихов там», но «все без заголовков или какой-то идеи, о чем он вообще писал».

Удивительно, какие противоречивые сведения даёт Ангус в том же самом журнале в 2005 году. Признавая то, что «до прихода Брайна уже придумалось много идей, припевов, названий и рифм», он также говорит, что на альбоме нет ничего «из блокнота Брайана».

«Все его пожитки переданы непосредственно его матери и его семье. Это всё была личная собственность – письма и вещи. Неправильно было бы нам себе это оставить. Это не наше».

Это братья никак не могли сохранить у себя.

В любом случае нам теперь известно, что Джеффри, по его утверждению, обладает некой собственностью Скотта. Не всё

передано семье Скотта. Сам собой возникает вопрос: если строчки из тех бумажек и блокнотов перекочевали в *Back In Black*, почему они до сих пор у Джеффри?

«Бон, бывало, ко мне заходил по воскресеньям на обед, потом <шёл> в паб и довольно часто что-нибудь у меня оставлял, – говорит он. И тут откатывает назад. – Не уверен на сто процентов насчёт *Back In Black*, но вроде как помню несколько слов, строчек <того, что написал там Бон>. Может быть, и нет».

Берри для этой книги подтвердил воспоминания Джеффри. Рассказывая о том дне, когда он вошёл в квартиру мёртвого вокалиста AC/DC, Берри говорит, что никаких блокнотов там не видел. «Ничего похожего не видел. Не видел никаких книжек».

Но, если отстраниться от всего этого, на самом деле придаёт вес теории о том, что Скотт сочинил что-то для *Back In Black*, в том числе даже и незабвенный титульный трек, это то, что происходило в его личной жизни, его разочарование жизнью в дороге».

«Во время <своего> последнего тура по США Бон находился в очень плохой форме, – говорит Талер. – Он дошёл до такого предела, что пил, пока не вырубится, а проснувшись, начинал пить снова. От этого концерты страдали. Парни в группе были недовольны им, потому что он всегда был вроде как лидером, а тут жизнь его свернула не туда. Я думаю, он испытывал депрессию. У него была девушка-итальянка Сильвер <Смит>, он с ней жил в Сиднее, когда я туда приехал зимой 1978-го, и он мне рассказал, что-де у них какие-то сбережения были, а она всё сняла со счёта и уехала. Не очень себя в порядке он чувствовал после этого».

То же самое вспоминает и Энтони О'Грейди: «Бона мотало всё: возрастные изменения, излишества, напряжение. Но кто-то говорит, что он сочинил чуть ли не половину того альбома, который все знают как *Back In Black*. Он начал размышлять: слава тебе, господи, у меня концерт с молодыми рок-н-ролльщиками, и больше не со старыми-нафталинными типа Fraternity. Мне 28, ну или сколько там ему было на тот момент, а я тусуюсь с 17-летними чуваками и снимаю 15-летних чувих, спасибо, господи, за этот второй шанс.

Но к 1978 году, когда энный уже раз отправился в американский тур, он уже начал чувствовать свой возраст. Из того, что говорил мне Винс Лавграв о Боне 1980 года, когда мы общались с ним в Лос-Анджелесе, в его часиках уже кончался завод».

Он вдруг начал звонить старым друзьям.

Талер вспоминает: «В последний раз мы с ним как-то странно

поговорили. Он мне позвонил примерно за неделю до смерти из Англии, причём из Англии он мне никогда не звонил, звонил из Штатов обычно. Когда он приезжал в Нью-Йорк, он приходил ко мне домой и тусовался у меня, но тут он позвонил, и голос у него был весёлый. Я говорю: ну, наконец-то ты скоро в банк пойдёшь. А он: чувак, для меня ничего не изменилось, я всё ещё свожу концы с концами».

Текст «Back In Black» – как будто не памяти Скотта, а вроде как ода деньгам, его любимой теме, даже к «Кадиллаку» отсылка есть. Данный американский автомобиль впервые упоминается в песне «Rocker» на альбоме *T.N.T.* и, гораздо значительнее, на *Powerage* в «Down Payment Blues» – песне о том, что такое быть бедным. «Back In Black» – её логическое продолжение: песня о том, что такое быть богатым. В книге Dirty Deeds («Грязные делишки») Марк Эванс раскрывает, что Скотт хотел записать сольный альбом в стилистике Южного рока, «типа Lynyrd Skynyrd, но реально бронебойный, чтоб качал мощно».

Если именно он написал «Back In Black», то что там – его фантазия о том, как заработать бабок и свалить?

Покойная мама Скотта, Иса, в 2006 году сказала Лавграву следующее: «Он всегда говорил, что станет миллионером. Я бы очень хотела, чтоб он был жив, увидел всё это и порадовался. Почти каждое Рождество Рон <настоящее имя Бона Скотта – Роналд> навещал нас. В последний раз мы видели его на Рождество 1979, за два месяца до смерти. Рон сказал мне, что работает над альбомом *Back In Black*, который будет то, что надо, и что он сам станет миллионером. Я сказала: да, Рон, обязательно».

Линия, которую выбрали Янги, не менялась никогда. Как сказал Ангус в 1998 году журналу Guitar World: «В ту неделю, когда он умер, мы уже проработали всю музыку и ожидали, что он придёт и будет сочинять тексты… Я бы не сказал, что он был недоволен. У него зудело начать… в общем, вся музыка была готова до того, как он умер. И весь этот ворох треков – тот же».

Окончательное авторство на альбоме: «Все песни написаны Янгом, Янгом и Джонсоном».

***

С точки зрения лирики есть ещё одно доказательство того, что Бон Скотт работал над «You Shook Me All Night Long».

Когда Брайана Джонсона взяли в AC/DC, он ещё не бывал в Америке, не говоря уж о том, чтобы ездить туда в турне с

группой, так что с чего его так возбуждают и волнуют «американские бёдра»?

Сам Джонсон объясняет, что фантазировал о том, чего у него не было.

В интервью одному финскому вебсайту (его уже нет в сети) он сказал: «Мы были на Багамах, <записывая *Back In Black*>, и там я увидал пару американских девушек. Красавицы! Высокие, блондинки, загар бронзовый… ну и дальше – фантазия, чего б я сделал бы, если б возможность была. Но Бон всё это сделал».

Он немного изменил мотив для программы Ultimate Albums канала VH1: «Я их <американских женщин> видел по телевизору. Всегда хотел такую трахнуть! Выглядели они просто круто. Видишь их – и сразу стрелка на север смотрит!»

В том же интервью Джонсон делится воспоминанием, что, когда он писал текст песни в своей комнате в Compass Point, его посетило нечто необъяснимое.

«Я просто сидел, работал над песней и немного волновался, будет ли она соответствовать высоким стандартам AC/DC и кто я вообще на хрен такой, чтобы заменить прекрасного поэта. А он же замечательным поэтом был, Бон Скотт, не просто текстовиком. И тут со мной что-то произошло, о чём я не хочу говорить. И, ну… это было хорошо. Хорошее произошло».

Эта сказка чуть более подробнее – в книге 2013 года Louder Than Hell: The Definitive Oral History of Metal («Громче ада: полная устная история хэви-метал»): «Я не верю в духов и всё такое. Но со мной в ту ночь в той комнате что-то произошло. Что-то прошло сквозь нас, что было очень приятно. Мне, в общем, насрать, поверят мне или нет, но что-то в меня вселилось и сказало: сынок, всё в порядке, всё в порядке, сынок. Такое вот успокоение. Мне бы хотелось думать, что это Бон, но я не могу – я слишком циничен и не хочу людей пугать. Но что-то произошло, после чего я начал писать эту песню».

Призрак Скотта посетил его? Джонсон, конечно, человек приличный, ну тут закрадываются сомнения.

Любопытнее написал британский биограф AC/DC в Classic Rock в 2005 году: «Я лично могу засвидетельствовать, что во время подготовки альбома Бон действительно написал некоторые стихи, поскольку сам видел несколько записок. Это было буквально за пару дней до смерти его, в зале под названием The Music Machine в Кемдене, Северный Лондон… одна строчка, которая была в тех бумажках, запала мне в память: “она сказала приходи/но я уже был там”».

Лучшая строчка в песне «You Shook Me All Night Long», если не во всём альбоме.

Для Талера более чем достаточно.

«Как товарищ по группе, как хороший парень, подходящий по темпераменту и нраву, Брайан Джонсон – отличный выбор, – говорит он. – И как певец, я считаю, – сильный выбор. Где он слабоват, как мне кажется, это в текстах, где Бон Скотт – для их стиля музыки, по-моему – был просто великолепен. И мне всё равно, кто мне что возразит: можно поклясться жизнью, что стихи песни «You Shook Me All Night Long» написал Бон Скотт.

Там же везде вирши Бона Скотта. Если посмотреть на то, что далее <делали AC/DC>, то уже к *For Those About To Rock* песенные тексты перестали быть умными. Это уже не были вирши с фигой в кармане от эдакого крутыша, как в «Whole Lotta Rosie». У Бона был стиль. И Брайан до него реально не дотягивал. К альбому *Razor's Edge*, как видите, Брайан уже не входил в команду авторов».

А Марк Эванс сомневается.

«Я думаю, что там тексты перемешались, – говорит он. – Подчёркиваю, что я не знаю, как на самом деле было. Но я хочу сказать, что ещё до Бона Ангус и Малколм наработали опыт писания текстов песен. Возьмите старые песни «Can I Sit Next To You Girl» и даже «Rock'N'Roll Singer» – там их тексты. Стихи «Can I Sit Next To You Girl» просто великолепны. Люди считают, что это настоящий Бон-поэт, а это на самом деле Малколм с Ангусом. T.N.T. – это вообще словечко Ангуса, которое к нему привязалось, он постоянно его повторял.

Я безо всякого усилия представляю себе, что стихи в «Back In Black» написали Ангус с Малколмом. Потому что они вообще умели писать отличные тексты; сами же придумали кучу названий песен».

А что, если эти тексты написал Брайан Джонсон?

«Низнайу! – говорит он и, пристально глядя мне в глаза, спрашивает: – А что, после этого он много написал?»

***

Тогда, может быть, остальные восемь песен?

Анна Беба, японская девушка Бона Скотта в то время, когда он ушёл из жизни, заявляла, что он играл словами заголовка «Rock And Roll Ain't Noise Pollution». А по словам Клинтона Уокера, «вдохновился тем, что смотритель здания Ashley Court <где была квартира Скотта в Вестминстере> жаловался на громкую музыку поздней ночью».

В 2005 году Уокер сказал австралийскому изданию Rolling

Stone: «На всём альбоме есть следы Скотта. Такие заголовки и строчки, которые ему бы честь составили, писал он их или нет».

Поразмышляйте над словами в «Rock And Roll Ain't Noise Pollution» – кто-то подглядывает сквозь приоткрытую дверь в спальню девочки, лежащей в постели. Очень хорошо сочетается с песней «Night Prowler» из *Highway To Hell*, где голая девушка лежит в постели, а лирический герой проникает в её комнату. Прям слышно, как Скотт поёт «Rock And Roll Ain't Noise Pollution», пусть даже слова вырываются изо рта другого парня, Джонсона.

«Я думаю, отсюда и недоразумение, – говорит Эванс. – В текстах Бона люди слышат эдакую шалопайскую пошлятинку, и «Rock And Roll Ain't Noise Pollution» к такому определению хорошо подходит. Но это опять-таки доказывает моё мнение, потому что люди и к *T.N.T.,* и *Dirty Deeds* относятся как к истинно Боновой фишке. Но я-то знаю, что обе песни – идеи Ангуса. Он не полностью написал тексты этих песен, но строчки «T.N.T./I'm a dynamite» и «Dirty Deeds / Done Dirt Cheap» – это его влияние. В общем, будучи тогда внутри процесса, я просто вижу, как всё проистекало».

Что поддерживает то, что о песне говорили Янги. В 2003-м Малколм сказал VH1, что они с Ангусом «забацали её минут в пятнадцать», когда понадобилась заключительная десятая песня для альбома. В 2005-м Ангус сказал журналу Classic Rock: «Последняя песня, которую мы закончили – «Rock And Roll Ain't Noise Pollution», которую мы с Малколмом на самом деле написали <в Compass Point>… на её сочинение мы потратили несколько дней, выдавшихся между наложениями гитар и всем прочим, что мы делали на альбоме». И снова Малколм: «Эта песня – о лондонском клубе Marquee, старом, который на Уордор-Стрит был. Вокруг застройка, а в новостях всё время говорили про «шумовое загрязнение», про всю эту здоровую окружающую среду. Вот откуда всё пришло».

Позже, однако, на сиднейском радио Марк Гейбл сделал удивительное предположение, что Скотт написал тексты не только одной-двух песен *Back In Black*, но для *всего* альбома.

«Я действительно получил эти сведения от инсайдеров, – сказал он мне. – Насколько я понял по тому, что мне сказали несколько человек, работавших с Alberts тогда ещё и были приближены к группе, хотя Брайан Джонсон официально числится автором всех текстов альбома *Back In Black*, наследники Бона Скотта получают треть паблишинга. И в музыкальной индустрии это уже становится известным».

То есть не одну песню? Весь альбом?

«Явно».

Так далеко вы это можете продумать?

«Что мне сказали – это то, что весь альбом, да».

Версию Гейбла поддерживает даже Иса Скотт – в книге Уокера 1994 года «Шоссе в ад».

«В то время они нацелились попасть на вершину, – приводит её слова Уокер. – Они назвали его *Back In Black*. Им нужно было название, понимаете, но все слова, я думаю, сочинил Рон».

И это не убеждает? Странно, но виниловая пластинка 1980 года, выпущенная Alberts, даже не содержит напечатанных текстов песен.

Так что если у Йена Джеффри есть эти знаменитые/апокрифические записные книжки и он под запись говорил Уоллу, что «там» есть «несколько строчек», то – в каких песнях?

«Сложный вопрос, – говорит он. – Не могу припомнить».

Верно. Странное заявление для человека, который в той же книге увольнение из AC/DC называет «самый чёрный день моей жизни».

Но утихла ли боль со временем? Как сейчас он относится к Янгам? Не отказывается ли от своих слов?

«Он был и остаётся <самым чёрным днём моей жизни>. Я отдавал им всего себя на сто процентов, как всегда и делал. Да нет, ничего не утихло. И сейчас хотел бы быть с ними. Просто грустно мне. Они были всей моей жизнью. Говорят – время лечит. Может, и так. Но оно не убрало ту грусть, которая наваливается на меня каждый раз, когда я слышу песню AC/DC. Особенно, если поёт её Бон».

***

Тем не менее многое из «теории заговора» о *Back In Black* не проясняется.

Если стихи Бона Скотта, известно, озорные, греховные, шаловливые и с соответствующими мелодиями, по словам Джона Суона, «рассказаны и почти что выплюнуты со злостью», то тексты Джонсона, это чаще всего совсем противоположное: всё ясно, схематично, очевидно, жёстко. Очень многие песни на *Back In Black* как раз такие и есть.

Если б в Джонсона вселился дух Скотта, и он сам бы написал тексты «Back In Black», «You Shook Me All Night Long», «Rock And Roll Ain't Noise Pollution» и «Hell's Bells» так вот сразу, с места в карьер, то прекрасно – тебе вся власть и авторские отчисления. Потому что сей призрак творчества как-то уж явно покинул Джонсона на «Shake A Leg» и «Shoot To Thrill».

Эти треки – выдающиеся, а многие другие на альбоме – это откровенный подростковый шовинизм. Скотт, конечно же, обаятельный мерзавец, но женщин он любил и до откровенных глупостей не опускался. А такое, честно говоря, трудно сказать про «Givin' The Dog A Bone». (В оригинальном названии этой песни – с Given'. На сайте сохранена эта неправильная орфография, на некоторых переизданиях исправлена.)

Энтони О'Грейди вспоминает, что его ранние интервью с Янгами «быстро перерастали в непристойные байки». Он провёл с ними какое-то время в дороге, где много случалось всякого, его затейливым слогом описываемое как «для приключения».

«Они были эдакими типичными шотландскими австралийцами и очень неизобретательными в плане отношений с девушками, в том смысле, что время у них было на один только их сорт: группи. Группи спокойно относятся к тому, что ими пользуются, а потом выбрасывают. Янги принимали группи других команд, когда выступали по стране в других городах, а своих группи тоже в подарочной упаковке предоставляли командам, выступавшим в Сиднее».

Фил Сатклифф, который в 1976 году провёл какое-то время с AC/DC, в 2011-м красноречиво описал взгляд группы на женский пол в журнале Classic Rock.

«Для меня они – просто символ шовинистического отношения к женщинам, которое я не разделяю. Но в этом они так честны, открыты и забавны, что пленяют меня, и я вновь понимаю, как сама жизнь при всех наших утончённых идеалах иногда оборачивается открыткой с курорта. Ржач от пуза – это зачастую самая здоровая реакция и есть. Все AC/DC в этом».

Дэвид Маллет, режиссёр второго видеоролика на «You Shook Me All Night Long» 1986 года, в котором тёлка-блондинка в чёрной коже скачет верхом на механическом быке – сознательно сыграл на этом «открыточном» юморе.

«Тот же юмор и в словах песни, – говорит он. – Я просто думал, что видео – естественное продолжение песни. Вот вы называете пластинку *Stiff Upper Lip* (идиома, обозначающая «скрытность» или «упрямство», дословно – «напряжённая верхняя губа». – *Прим. пер.*), например, и можете спокойно снимать видео в жанре секс-комедии. В то время как все снимали секс сексуально, мы подходили к этому, как к чему-то смешному. Я думаю, что очень важная часть вот этой «никакой чепухи» <в случае AC/DC> в том, что некоторые тексты и названия песен дают повод снять именно комедийное видео.

В 1930-е была Мей Уэст. Её юмор был точно таким же, как у AC/DC: «У тебя в кармане пистолет или ты просто рад меня

видеть?» Это вот «You Shook Me All Night Long» в версии Мэй Уэст. Такой тип юмора был в моде в 80-е и, конечно, в 30-е. Сейчас люди на такое руками машут: это не корректно, не так, не сяк… Обычно у этих людей вообще чувства юмора нет».

Так в чём секрет AC/DC?

«В музыкальном гении и совершенно уникальном – я с радость скажу старомодном – чувстве юмора».

А сама «You Shook Me All Night Long»?

«Это простая песня, лёгкая песня, простая последовательность аккордов, и всё же – как это сыграно, вот эти маленькие брейки, то, как такт делится – не четвертями, а примерно шестнадцатыми – это самая тонкая ритм-секция, которую я знаю. Я не понимаю этого. Я не понимаю, почему они так хороши».

И Мэннинг превозносит песню за её простоту: «Многие группы, даже если б смогли сочинить такую песню и стали бы её записывать, с самого начала стали бы накручивать на неё навороты всякие. И если б все скопом там играли – она бы лишилась энергии».

***

Фил Карсон не хочет слышать никакую конспирологию. Он говорит, что сама мысль о том, что Джонсон не писал текст «You Shook Me All Night Long», есть чушь полная.

«Все тексты альбома *Back In Black* написал Брайан при очень небольшой поддержке со стороны Матта, – говорит он. – Как поэт-песенник Брайан соединил все элементы рок-н-ролла, добавив немало юмора. Брайан принял эту мантию и продолжил традицию. Тексты Брайана передают дух группы, они – с яйцами и мозгами.

Когда его отстранили от сочинения песен в поздние годы, я решил, что это позор просто. Недавно он дал мне послушать несколько песен, которые написал. Они оказались гораздо лучше, чем всё то, что на последнем альбоме AC/DC».

Так почему же, если Джонсон, как выясняется, умеет заделать песенку о том, чего не видел («Bedlam In Belgium» 1983 года – о потасовке с демонстрацией оружия на сцене во время концерта в Контихе близ Антверпена в 1977 году, когда чересчур рьяная агрессивная полиция попыталась прекратить выступление группы за нарушение часа тишины), Ангус и Малколм перестали доверять ему сочинение? Чем-то они это объяснили?

В интервью журналу Kerrang! 1990 года, приведённому в

книге Ховарда Джонсона «Убери свой боинг из моего аэропорта», Ангус заявляет, что они с Малколмом освободили Брайана от его обязанностей с тем, чтобы он разобрался с личными проблемами, и с тем, чтобы он сконцентрировался на живом исполнении. Кажется, что предположение, выдвинутое самим Джонсоном, о том, что у него просто-таки иссякли идеи текстов, стоит воспринимать с определённым скепсисом.

У Карсона на этот счёт свои мысли. Он даёт намёк туманный, но довольно, так сказать, увесистый: «Я никогда не дискутировал на тему этих домыслов, но хотел бы привлечь ваше внимание к тому факту, что люди, пишущие песни, получают денег больше всех».

Кто написал что? У кого права на что? Кто что получает? Как группе AC/DC удалось написать четыре песни, обеспечившие им взлёт карьеры и второй по продажам альбом *всех времён* в течение нескольких недель и в отсутствие их главного вдохновителя, Бона Скотта, при том что за последующие 33 года они написали только *одну* песню примерно того же качества («Thunderstruck»)?

Никто в кругу Янгов не хочет об этом говорить – во всяком случае публично – да и с чего бы им хотеть? Кто что докажет? Да и важно ли это?

Снова «Расёмон». Одна группа – много версий непостижимой правды.

10. AC/DC
«Hell's Bells» (1980)

Джон Уилер из Hayseed Dixie не сомневается ни секунды.

«Наверное, один из самых великих гитарных мотивов вообще, – говорит он. – А сыграть её при этом несложно. Но в этом и гениальность. Некоторым произведениям, чтобы изумлять, не нужно технической сложности; скорее обратное верно. Самое знаменитое произведение Бетховена – не одна из его сложных сонат, а «К Элизе», этюд, за пять минут придуманный для ученицы Элизы, чтобы она разрабатывала трель третьим и четвёртым пальцами. Очень простая мелодия, которая так цепляет, что её знают все. «Hell's Bells» – столь же блистательный пример. Один раз услышишь – и она будет звучать в голове до конца жизни».

Конечно, именно эту песню американский солдат Майк Дюрант не забудет никогда. Дюрант управлял Super Six-Four, вертолётом UH-60 Black Hawk («Чёрный ястреб»), во время сражения в Могадишо в 1993 году, когда в его хвостовой двигатель попала ракета. Вертолёт упал в центре города, все четверо членов экипажа получили тяжёлые травмы. Дюрант сломал спину и правое бедро. Он оставался в своём кресле до того, как два снайпера подразделения «Дельта» не высадились в зоне крушения и не вытащили его. В последовавшей перестрелке с боевиками и разозлёнными местными они погибли. Свой экипаж Дюрант больше живыми не видел. Самого его, до того как взять в заложники, избили искалеченной рукой одного из его товарищей.

События этого неправильно подготовленного налёта на Омара Салада и Абди Хасан Аваля, сообщников военачальника Мохаммеда Фараха Айдида, отражены в мемуарах Дюранта «В компании героев». По мотивам этих мемуаров написана книга Марка Боудена «Падение "Чёрного ястреба"» и одноимённый фильм Ридли Скотта. Всего в тот день 3 октября 1993 года сбиты были два «Чёрных ястреба», погибли 18 американских солдат, 73 получили ранения.

Пока его не отпустил Айдид, он находился в плену 11 дней, и всё это время американские военные вертолёты барражировали над городом, высматривая любой признак Дюранта. А он сидел в «дешёвом придорожном отеле», который сам называл «Отель Нигде».

***

«Из-за ран я терял силы, и в тот момент снова засыпал, когда глаза мои вдруг резко распахнулись. Звук вертолёта наверху был громче обычного, и к обычному звуку моторов «Ястреба» примешивался другой. Как будто передача какая-то, из динамика сбоку.

Наверное, пропаганда какая-то, – подумал я. – Вертолёт летал широкими кругами, так что, что именно звучит, было не понятно, звук то приближался, то удалялся, к тому же – ветер. В отчаянии я оглядел комнату – как бы подать им знак? Вертолёт приблизился вновь, и я ясно услышал звон церковных колоколов.

Бом… Бооом… опять затихло на секунду – воздушное судно снова отдалилось от моего местоположения.

Когда я услышал вновь, я поднял голову. Что за ад?»

А это были, представьте себе, «Адские колокола» – «Hell's Bells». Спасители Дюранта, пытаясь его найти, включили – удивительно! – первый трек с *Back In Black*. Они знали, что AC/DC – одна из его любимых групп.

«Я выпрямился. Сломанная спина послала болезненный сигнал в мозг, но я ничего не почувствовал. «Hell's Bells»? Кто-то там наверху включил «Hell's Bells»? Я протёр глаза, подумав, что потерял… <но> чёрт возьми, всё было неслучайно! Я не спал. «Чёрный ястреб» вновь с шумом сделал круг над «Отелем Нигде», и тут оглушительная песня AC/DC о том, как бросить вызов сатане и его силам зла, прорвалась сквозь стены моей камеры… Я ударил кулаком в ладонь. «Ночные охотники» шлют мне послание, никаких сомнений. Я понятия не имел, почему они завели именно эту песню, но в тот момент мне было всё равно – это была музыка небес. Позже я узнал, что она была частью плана. Блестящая идея, надо сказать.

«Ястреб» вновь удалился, песня стихла, но я так часто слушал её на койке в части, что выучил слова наизусть… *Слышу вас*, парни, думал я в невероятном радостном возбуждении. *Я вас слышу! Не знаю, что вы пытаетесь сказать, но буду думать, пока не пойму!*»

Затем пилот Дэн Джоллота начал произносить имя Дюранта, убеждая, что без пленённого товарища он и его коллеги не вернутся обратно.

«Песня удалялась вместе с «Чёрным ястребом». Бесконечную минуту я напряжённо вслушивался, но понял, что они улетели. Но теперь я знал, что они точно вернутся. Они не бросят поиски. Очень скоро меня найдут. Очень скоро всё закончится.

Снова наступила тишина. На улице играли дети, мамы

позвали их домой. Выстрелов не слышно. Я посмотрел на крошечное окно моей камеры. Рыжие лучи солнца пробивались сквозь ставни, а мне всё слышался голос Дэна и его обещание.

«Мы без тебя не вернёмся».

Я воспрял духом, быстро отёр влагу со щёк и успокоился. Нельзя было показывать сомалийцам, что я теперь на вершине надежды.

Пока солнце садилось, я испытал волну мощных чувств. Но одно чувство отсутствовало теперь полностью…

Одиночества».

«Я сломал спину и ногу, – говорит Дюрант, который свою ни на что не похожую историю поведал также в документальном фильме «За громом» (Beyond The Thunder). – Я с трудом переворачивался. И когда я услышал всё это, я на самом деле понял: мои товарищи пытаются отыскать моё местоположение, чтобы начать операцию по освобождению. Это в первую очередь, конечно, имело психологический эффект. У них ещё была запись голоса одного из моих друзей. <Дэн> называл меня по имени и говорил, что не вернутся без меня».

Завораживающий кадр с избитым лицом Дюранта – из видео, снятого теми, кто его допрашивал – оказался на обложке журнала Time. По возвращении домой солдата встретили как героя войны. Он попросил у представителя AC/DC (никаких просьб к самим музыкантом, приятель) разрешения опубликовать текст «Hell's Bells» в своей книге и получил отказ.

А потом об этом узнал Брайан Джонсон.

«Мы уже собирались бросить эту затею. Но тут Брайану попалась копия нашего запроса, и он написал мне по электронной почте – представился и сообщил, что мы можем использовать текст песни, как хотим и где хотим. На следующий день я позвонил ему на мобильный и оставил сообщение. Мы были рады, что не придётся переделывать книгу, а я реально покупал в магазине CD *Back In Black*, когда мне на мобильный перезвонил Брайан. Он сказал, что фанат военной истории, и повторил, что мы для нашего проекта можем использовать текст песни, как считаем нужным».

Неизменно щедрый певец AC/DC помог также Джону Уилеру, когда услышал альбом *A Hillbilly Tribute To AC/DC*, в котором есть кавер и на песню «Hell's Bells».

«В том году Клифф Уильямс нанял нас сыграть на вечеринке для него в честь выхода альбома, – рассказывает Уилер. – Я сказал «нанял» потому, что он настоял на том, чтоб нам заплатить, хотя мы настаивали на том, чтобы сыграть бесплатно. Я несколько раз беседовал с Брайаном по телефону. А он на

самом деле довольно много о нас говорил в интервью в 2001 году во время тура *Stiff Upper Lip* по Штатам. Такое его участие и признание нас заткнуло рты куче критиков, которые поначалу громили наш альбом. И я не устаю совершенно искренне благодарить Брайана и остальных членов AC/DC за то, что они такие классные ребята».

Новая рекорд-компания группы AC/DC оказалась не столь щедрой. Оригинально название группы Hayseed Dixie было AC/Dixie, но юристы заставили изменить название.

«Самим AC/DC очень понравилась моя первая пластинка – они вообще её поддерживали всячески, и я просто не знаю, как благодарить. Но «люди закона» мне объяснили, что <группа> не контролирует свой фирменный знак – наоборот, он лицензируется рекорд-лейблу. Ситуация довольно типичная для групп, подписанных мейджор-лейблами. Поэтому, например, Принс несколько лет не имел права выступать под своим именем и использовал этот странный символ, который мне напоминает кулак с высунутым средним пальцем.

«Несмотря на то, что я думаю, что суд с Sony мы бы выиграли, мы в общем бы потеряли – просто судебные издержки обошлись бы мне в целое состояние, которого у меня не было. То есть эта битва того не стоила. У Sony целый штат юристов на зарплате, они целыми днями сидят и думают, что бы такое сделать, чтобы оправдать свои зарплаты. И я не вижу для себя ни одного разумного довода им в этом помогать».

То есть с ним контактировали только Уильямс, Джонсон и юристы группы, но не сами Янги?

«Правильно. Ни с Ангусом, ни с Малколмом я никогда не встречался. Хотя я знаю, что Брайан в прессе много говорил от имени группы, но он не сказал ничего о том, что все они не соглашались с тем, что он говорил, что это пресса для тура».

***

Странное дело с «Hell's Bells», но кошмарный сомалийский опыт Майка Дюранта не единственный случай, когда песня, написанная, согласно Ангусу и Малколму Янгам в память о Боне Скотте, использовалась американцами на войне для так называемых «акустических бомбардировок».

«Hell's Bells» также появляется в книге Декстера Филкинса 2008 года «Вечная война» (The Forever War). Книга открывается описанием битвы за Фаллуджу в 2004 году, где автор слышал песню из устройств PSYOP (психологические операции), в то

время как «на минаретах отблески авиаударов», «в воздухе следы ракет» и «пули летали беспорядочно, безостановочно».

Целью психологической операции было заглушить призыв к оружию, звучавшему из мечетей. Как считалось, иракцы ненавидят рок-музыку.

«Группа моряков (sic) стояла у гигантского динамика, такого же, которые на рок-концертах, – писал он. – Звучали AC/DC… я сразу узнал песню – это “Hell’s Bells”, ода сатанинской силе, с нами на поле боя».

Филкинс, автор The New York Times, не захотел давать интервью для этой книги. Но австралийский фотограф Эшли Гилбертсон, который был там с Филкинсом и за свои снимки битвы получил Золотую медаль Роберта Капы от Overseas Press Club, поговорил со мною с радостью.

«Американские вооружённые силы, армия и флот, частенько используют песни AC/DC, в частности «Highway To Hell», «Back In Black» и «Thunderstruck», – рассказывает он. – Две первые у них прям фавориты. Я на паре сражений уже это слышал, а Фаллуджа необычной показалась, потому что там минареты, которые типа колоколен в церкви, откуда они сзывают на молитву и в то же время призывали повстанцев взяться за оружие. Так что с одной стороны американские морпехи включали AC/DC, с другой – повстанцы с исламскими призывами к бою.

Это была первая ночь настоящей атаки. После неё всё пришло в движение, и единственные транспортные средства, которые мы видели, – те, которые снабжали морпехов. В противном случае это был уличный бой. Так что когда мы с Декстером были с 1–8 Bravo и переходили на северную сторону Фаллуджи, то тогда мы в последний раз видели транспортные средства вокруг нас. Конечно, на первые полдня у нас были танки, но они довольно быстро исчезли. Так что всё становилось более и более жутким. Белым фосфором всё освещалось. И саундтрек к самой странной сцене, в которой вряд ли захочешь оказаться».

Так почему военные США выбрали AC/DC?

«Они мотивировали морпехов. А они любят музыку. Она их заводит. В «Хамви» (боевая машина повышенной проходимости для перевозки личного состава. – *Прим. пер.*) чаще скорее звучит американский панк-рок и рок, но для психологической атаки использовалась только, насколько я помню, группа AC/DC.

И самое странное, что там я их полюбил. Раньше-то ненавидел, считал музлом для быдла. А теперь сам включаю их в своём офисе <в Нью-Йорке>. Это реально странно. Теперь эта музыка меня мотивирует. Кажется, психологические атаки на меня подействовали. Ни на кого, может, и не подействовали, а на

меня – да. Так что теперь я этой музыкой прям наслаждаюсь. Причём связана она с множеством таких воспоминаний, что я её ненавидеть должен, но эффект прямо противоположный. Частично, наверное, потому, что я вернулся домой».

Могадишо, Фаллуджа – это не всё. В 2009-м выяснилось, что «Hell's Bells» крайне охотно применяется на допросах в американских военных тюрьмах, включая печально знаменитую Гуантанамо. Пресс-секретарь Пентагона назвал это «сдерживающим средством», а не пыткой.

В чём, конечно, есть циничная ирония. Дело в том, что в 1980 году в интервью Дэвиду Фрике для журнала Rolling Stone Брайан Джонсон откровенно рассказал о том, что сделал бы с авторами рецензий, подшучивающих над группой: «Я бы запер их на неделю в клетке и включил бы AC/DC на всё это время. Они бы молили: выпустите, выпустите! А потом я бы на неделю включил диско-музыку, и я ставлю фунт против куска говна, что они повесятся на ремнях. А с AC/DC они, по крайней мере, подпевать будут».

***

«Hell's Bells» с её тревожным тоном и мрачными образами стала началом почти трёх десятков лет совершенно другого AC/DC, на который ранее был только намёк в песне «Night Prowler» на альбоме *Highway To Hell*. Старые темы – секс, алкоголь, рок-н-ролл – быстро сменились новыми: секс, алкоголь и свобода в духе Национальной стрелковой ассоциации. «Shoot To Thrill», «Guns For Hire», «Big Gun», «Fire Your Guns», «Heatseeker», «War Machine»…

При отсутствии Скотта остроугольный логотип Уэрты никогда не выглядел столь зловеще-милитаристски. Не случайно AC/DC сочли идеальными для Iron Man 2.

Бронированный супергерой Тони Старк, возможно, самый воинственный и серьёзно оснащённый персонаж во вселенной Марвел.

Как объяснял режиссёр перед выходом фильма на экраны в 2010-м: «Когда мы с женой и сыном смотрели на AC/DC, исполняющих на <лос-анджелесском> стадионе The Forum песню «Shoot To Thrill», я подумал, вот, вот так он и должен появляться – в середине, снимая доспехи, это стиль Тони Старка».

Но надо быть честными по отношению к Янгам – они никогда не хотели, чтобы их песни ассоциировались с насилием, пытками, смертью и прочим негативом. И на самом деле песни AC/DC очень часто звучат на спортивных площадках Америки, Австралии, Британии и Европы. Под их музыку спортсмены и

команды выходят на арену.

«На самом деле это всё гораздо глубже простой воинственности, – говорит Дюрант. – Я много лет слышал «Hell's Bells» на спортивных событиях. Это ведь просто хороший драйвовый рок-н-ролл. Сейчас уже не совсем так, а раньше мы жили по правилу «работай тяжело, играй тяжело». И, я думаю, эта группа отражает тот же образ мыслей. Я всегда любил их музыку, до сих пор её слушаю. Как и для многих, она возвращает мне воспоминания о хороших временах и добрых друзьях, которые тяжело трудятся и тяжело играют».

Даже Стиви Райт, никак уж не «человек Джонсона», считает именно эту песню своей самой любимой у AC/DC: «Я люблю «Hell's Bells». Всю. Атмосферу. Брайан там поёт отлично, как в «You Shook Me All Night Long». Джонсон сделал несколько очень хороших песен».

Но правда ли это, как обронил Филкинс, «прославление» сатаны? Давайте дальше.

***

В то время как до AC/DC бесконечно доматывались всяческие религиозные фанатики, одержимые безумными мыслями о том, что название группы и их песен содержит всякие тайные коды и нечестивые послания, и папа Бенедикт XVI (сообщается, что в 1996 году, когда он ещё был кардинал Йозеф Ратцингер, он назвал их музыку «инструмент диавола»), при том что в музыке, оформлении альбомов и концертных выступлений явно присутствуют всякие инфернальные символы (Ангус, как известно, на концертах приставляет указательные пальцы ко лбу – как рожки), но все эти заигрывания с потусторонним – не более чем безобидные шуточки и бутафория.

Помимо прочего, это просто тематический мостик к альбому, предшествовавшему *Back In Black*.

«"Hell's Bells" связана с *Highway To Hell*, – говорит Джо Матера. – Бон Скотт пел, что он на дороге туда (в ад. – *Прим. пер.*). И вдруг на следующем альбоме – такое вот зловещее продолжение темы. В песне слышится духовная связь Бона Скотта и старых AC/DC с AC/DC новыми, с Джонсоном: это группа с новой энергией, но ни в коем случае не лучше, чем предыдущая. Обе песни – открывающие на своих альбомах. "Highway To Hell" – последняя со Скоттом, "Back In Black" – первая с Джонсоном. Музыкальная связующая нить, а в новом голосе – все фирменные штучки AC/DC».

Как писал Роберт Хилбёрн в Los Angeles Times в 1985 году: «На концертах AC/DC вы не обнаружите людей в капюшонах, совершающих жертвоприношения мелкими животными. Вы скорее увидите 10 000 парней и девчонок, весело проводящих время». Открывающая песня «Back In Black», – продолжает он, – это «песня о браваде юнцов… послание там – бунт, а не дьяволопоклонство».

Тони Платт, на которого легла тяжкая повинность записать четырёхтонный колокол в одной из английских церквей – там он обнаружил, что колокольня полна птиц, с которыми записывать невозможно, а в конце концов, записали специально отлитый – тоже ничего сатанистского тут не слышит. Он следует янговским предписаниям, что-де альбом – трибьют Скотту, и что братья заботились только о том, чтобы сделать песни как можно лучше, такими классными, чтобы сам Скотт ими гордился.

«Там нет никакого скрытого смысла, – говорит он. – Любая хорошая песня с хорошим текстом провоцирует людей на интерпретацию. Но эти трактовки – они от слушателя, не от автора. Автор, может, ничего такого в виду и не имел. И чем лучше песня, тем больше у неё разных интерпретаций. Если их много – это характеризует песню очень хорошо, но когда слушатель начинает вкладывать свою интерпретацию в уста автора, то это, по-моему, совсем неправильно».

***

В последний раз Платт работал с Янгами на про́клятом *Flick Of The Switch* в качестве инженера и сопродюсера, и с тех пор контакт у них был только мимолётный. После того как альбом *Dirty Deeds* был цинично эксгумирован из атлантиковских архивов и неровный *For Those About To Rock* не принёс ожидаемого успеха, хоть и взобрался на вершину американских хит-парадов, критики стали точить на AC/DC нож.

«Не сказать, чтоб этому альбому сопутствовало счастье. В группе то и дело возникала напряжённость, – говорит он, уходя от упоминания ссоры Малколма Янга с Филом Раддом, после которой барабанщик ушёл и из студии, и из группы – на десять лет. – Они все к тому моменту уже были затраханные полностью. Этот альбом собрал все проблемы, реально. А я не думаю, что он настолько вот плох, насколько многие люди его таковым сделали».

А почему Платт и Янги прекратили отношения?

«Я на самом деле не знаю. Так и не удалось мне добраться до

сути. Меня всегда удивляло, почему настоящей дружбы не получается – я ведь считал их хорошими приятелями. Мы с Малколмом просто отлично ладили, как и Клифф со мной. Я же не только работал с ними, мне они очень нравились именно как люди. У нас было много общего».

Ещё одна ключевая фигура тех времён, Фил Карсон, тоже не понимает, что стряслось с группой на *Flick Of The Switch*. Он винит президента Atlantic, сменившего Джерри Гринберга, Дага Морриса.

«Я тоже считал, что это очень хороший альбом, – говорит он. – Я убеждён в том, что всё было бы по-другому, если б *Dirty Deeds* попридержали бы и не выпускали подольше. Я ни секунды не сомневаюсь в том, что *For Those About To Rock* стал бы гораздо более успешным, и ситуация, этим созданная, помогла бы и *Flick Of The Switch*, и, безусловно, последующим альбомам».

Он убеждён в том, что AC/DC потом уже не были прежними.

«После промежуточного периода, когда их карьерой занимался бухгалтер, группа наняла Стюарта Янга, чёткого профессионала. Но, к сожалению, даже ему не удалось восполнить ущерб, нанесённый Дагом Моррисом и прочими случайными людьми».

Стюарт Янг не согласился дать большое интервью, однако сказал, что начало их бизнес-отношений не предвещало ничего хорошего, однако отношения эти в конце концов стали близкими, личными. Были ли у него дурные предчувствия, когда он подписывал контракт с группой?

«Да, были, как и у них насчёт меня, – говорит он. – Поэтому мы начали с трёхмесячного испытательного срока – чтоб узнать друг друга. Мы проработали лет десять примерно. Люблю Янгов. Они отличные люди и всегда относились ко мне, моим работникам и моей семье крайне уважительно».

***

Джерри Гринберг покинул офис президента Atlantic Records в 1980-м, примерно тогда, когда вышел *Back In Black*. Он получил предложение со стороны – возглавить свой собственный рекорд-лейбл.

«Помню, когда я уходил, в первой десятке хит-парада было пять наших альбомов, – хвалится он.

Atlantic ответным ходом предложил ему внутренний лейбл Mirage Records и позицию консультанта. Он в итоге в 1985 году ушёл в MGM/United Artists, но только после того, как попытался

прославить ещё одну банду из Австралии. То есть Rose Tattoo.

Они были четвёртым артистом, которого он подписал на лейбле Mirage Records. По его словам, смысл этой сделки состоял ещё и в том, чтобы поддерживать хорошие отношения с Джорджем Янгом, Alberts и AC/DC. Американская деловая профильная пресса выдала смешанную реакцию – от восхищения до злости. Рецензируя американский релиз «Rock'N'Roll Outlaw» в октябре 1980-го, журнал Billboard написал, что они «более примитивны и шумны, чем AC/DC», и рядом с ними The Ramones и Van Halen – сама сдержанность.

«Классная, очень классная группа, – говорит Гринберг. – К сожалению, так и не смогли мы продвинуть их здесь, в Америке. В то время FM-радио не очень-то такую музыку жаловало. Вот, кстати, почему AC/DC так долго пробивались».

Роб Райли говорит, что с тех пор ситуация для Tatts не сильно улучшилась. Теперь эта группа очень отдалённо напоминает ту, которую Гринберг подписал много лет назад.

«Австралийский шоу-бизнес игнорировал Rose Tattoo просто преступным образом, – возмущается он. – То, что Guns N'Roses говорили народу, что мы-де их вдохновили, это, конечно, совершенно прекрасно, но никакой пользы из этого, сука, извлечено не было».

Когда, по его мнению, вернётся эпоха, которая родила знаковые австралийские группы: AC/DC, INXS, Men At Work, Cold Chisel и Rose Tattoo?

«Никогда она не вернётся. Будущее австралийской музыки – это шоу «Голос» с 18–20-летними. И это не просто грустно, это, блядь, отвратительно. В наше время ты не рискнул бы выйти на сцену, если ты недостаточно профессионален или если у тебя средние способности. Тогда нужно было быть отличным по всем статьям. Поэтому та музыка так хороша».

В то же время AC/DC, подсказывает Гринберг, «не чувствовали любви» от Atlantic – когда он уходил из компании. Но в ноябре 1996 года, когда он уже руководил лейблом Майкла Джексона MJJ Music на Sony, он снова увидел AC/DC – в Мельбурне. При поддержке президента Epic – и позже председателя – Дэвида Глю, бывшего генерального менеджера Гринберга на Atlantic и «большого защитника AC/DC», старый опытный делец попытался – безуспешно – выманить Янгов с Warner Music Group, материнской компании Atlantic, Atco и пристанища AC/DC East West. Uk. В конце концов подписал AC/DC на Epic, другой лейбл Sony – в 2002 году.

«Говоря откровенно, именно мы со Стивом Барнеттом заключили сделку, по которой AC/DC и весь их каталог перешли

на Epic, – говорит Глю.

Барнетт, бывший – совместно со Стюартом Янгом – менеджером AC/DC, был исполнительным вице-президентом/ генеральным менеджером и стал президентом Epic в 2004 году. Потом он ушёл из Sony и возглавил Capitol Music Group, принадлежащий Universal.

«Причина <по которой мы подписали контракт с AC/DC> – длительные взаимоотношения Стива с Ангусом и группой и его вера в неё, – продолжает он. – Их каталог очень силён и всегда таким будет. Эту музыку слушают всё новые и новые поколения. Мы сделали новое издание всего каталога, провели маркетинговые мероприятия, и получился большой успех – и для группы, и для Epic».

***

Каталог. Три слога, которые на языке современной рекорд-индустрии означают «дойная корова».

The Wall Street Journal так прямо и написал об этом в 2002 году: «Хотя AC/DC будут на Sony выпускать новую музыку, вся суть этой сделки заключается в передаче прав на очень ценный каталог группы – 16 альбомов из 18, которые издавались с середины 70-х Warner Music Group, AOL Time Warner Inc. В этом – отличие от предыдущих аналогичных сделок лейблов с мегазвёздами, такой, как, например, подписание Sony группы Aerosmith в 1991-м, где ориентировались больше на новые альбомы, а не на бэк-каталог группы.

Подписание AC/DC ещё раз демонстрирует то, что в нынешней музыкальной индустрии прошлое столь же важно, как и будущее. Крупные музыкальные каталоги очень редко выставляются на продажу. Но когда всё-таки продаются, то рекорд-лейблы, желающие получать долю рынка и рост доходов, хотят платить высокую цену за проверенные хиты… Sony ухватила очень редкий шанс. Дело в том, что права на каталоги самых продаваемых рок-групп обычно у рекорд-компаний, но более десятилетия назад AC/DC перезаключили свой контракт с Warner Music, получив обратно права на мастер-ленты, и с тех пор группа лицензировала их лейблу».

А тем временем неоднозначный-сомнительный Моррис стал в 2011 году главой Sony Music. Для человека, который так поработал с *Dirty Deeds*, что Янги решили уйти с Atlantic, то, что они снова оказались под его надзором – это нечто из ряда вон. Но вспомним название одной из их песен, «Money Talks», – тут

говорят о деньгах.

Оглядываясь назад, на годы, в которых группа окончательно сформировалась – с 1975 по 1980-й – и вспоминая Янгов на пике творческих сил и способностей, Джерри Гринберг отмечает отдел продвижения Atlantic как невоспетых героев в истории AC/DC. Это группа людей под предводительством Майкла Кленфнера и Перри Купера, которые ратовали за этих австралийцев, несмотря на то, что коллеги по лейблу не понимали их музыку и считали их абсолютно здесь лишними потому, что группа не вписывалась в узкие рамки радиоформата. Но последнее слово он оставляет для себя.

«Вся компания на самом деле впряглась за AC/DC, – говорит он. – Я вам скажу как президент, который должен был принять решение: вот передо мной сидит Майкл Браунинг и говорит, что ему нужно ещё 25 тысяч долларов, чтобы группа продолжила турне, и я говорю: окей, бери. Я полагаю, что один из самых важных для их успеха людей – это я. Ещё я сильно повлиял на их успешность тем, что привёл Матта Ланжа и вообще всё это устроил. Я очень горд за то, что на моих глазах AC/DC переместились из Whisky A Go-Go этого блядского в The Forum, а потом – на стадионы».

Человека, который, по его словам, вложил всю любовь и выписал ворох чеков для AC/DC, обратно получил не много. Янги, во всяком случае публично, никогда ничего не говорили про Гринберга.

Это если до сих пор было не понятно, что и как принято у братьев.

11. AC/DC
«Thunderstruck» (1990)

В июле 2012 года в заголовки изданий всего мира попала невероятная новость: в иранские атомные станции у Нетенз и Фордоу проник вредоносный вирус, который заставлял компьютеры очень громко играть песню AC/DC «Thunderstruck».

Учёный-ядерщик Организации по атомной энергии Ирана (ОАЭИ), которая и так уже подвергалась атакам израильских и американских вирусов Stuxnet и Flame, написал по электронной почте в финскую фирму по компьютерной безопасности F-Secure, явно сбитый с толку и не знающий, что делать: «Пишу вам с целью проинформировать о том, что наша ядерная программа в очередной раз пострадала, будучи атакованной новым «червём» с целью (sic), который отключил нашу автоматическую сеть в Нетенз и на другом предприятии, Фордо (sic), близ города Кум. Согласно электронному письму, присланному нашими IT-экспертами нашим сотрудникам, использовался хакерский инструмент Metasploit. Хакеры получили доступ к нашей ВЧС. В результате атаки автоматизированная сеть и компьютерное оборудование фирмы Siemens вышли из строя. Я очень мало знаю о компьютерных технологиях, я учёный (sic), а не IT-специалист. Также на некоторых компьютерах включалась музыка – ночью, на максимальной громкости. Звучала, как мне кажется, песня «Thunderstruck» группы AC/DC».

Микко Хиппенен, начальник отдела разработок компании F-Secure, не смог установить подлинность этого имейла, но подтвердил, что отправлено оно из ОАЭИ с адреса одного известного учёного. Однако когда Хиппенен попросил прислать ему образчик «червя», учёный ответил отказом, мотивируя это тем, что он не является специалистом по компьютерной безопасности.

Вскоре Хиппенен перестал получать эти имейлы.

Руководитель ОАЭИ Ферейдун Аббаси заявил, что вся эта история – неправда. Однако несколько месяцев спустя хакер с ником Неотрёкшийся (Unforsaken), самого себя называющий «большим фанатом AC/DC, взял на себя всю ответственность на Reddit, заявив, что этот AC/DC-троян – «самый клёвый» из всех, что он запустил.

Хиппенен, однако, считает, что это невозможно.

«Претензии Неотрёкшегося, как бы сказать, несостоятельны. Каждый может написать троян, играющий песни AC/DC, но

запустить трояна *внутрь* ОАЭИ, особенно если речь идёт о множестве машин этой организации, способен далеко не каждый. И такое очень напоминает атаку со стороны другого государства, очень возможно из того же источника, что и Stuxnet и Flame… то есть американского и израильского правительств. Ну, или это был какой-то нелепый розыгрыш».

***

Правда это всё или нет, но сиднейский ночной клуб Chequers в 1973-м и возможная остановка иранской атомной станции в 2012-м – это изумительная сюжетная арка. Но вот так они, Янги, далеко зашли. Не существует уголка в мире, где бы их музыку не слушали, покупали, исполняли, скачивали, воровали, ставили на рингтоны или превращали в компьютерные вирусы.

Хакер-одиночка ли, или же правительства США и Израиля ответственны за этот кибер-теракт, в любом случае они сделали точный выбор: если вы хотите расхерачить сервер страны-члена «Оси Зла», то «Thunderstruck» вам в помощь. Из всего тестостеронно-рокового наследия AC/DC это, наверное, самая мускулистая: гора звука, которая даёт совершенно неправильное представление о внешнем виде тех, кто её играет. Высота – точнее, её недостаточность – одна из бесконечно очаровательных черт Янгов. Опять-таки, как такие небольшие ребята делают такой гигантский саунд?

«Ударный аккорд B, который играет Малколм, создаёт фундамент для повторяющегося нижнего тона риффа и задаёт песне модальность, – говорит Джо Матера. – Аккорды просты, но сильны, и идеально отражают и название песни, и содержание».

«Мне нравится её разреженность, – говорит Роб Райли. – То, как она начинается – с захода Ангуса и Малколма. Волосы на голове дыбом просто! Потом вступает Крис Слейд и остальная группа. Жир. Фантастика. Просто убойный рок».

Песня также замечательна тем, что она примерно последняя, где Брайан Джонсон звучит похоже на себя, а не на кота, которого душили-душили.

Джон Суон, который мог бы получить эту работу в 1980-м, по иронии судьбы был приглашён спеть в кавере этой песни для рекламного ролика австралийского автопроизводителя Holden.

«Я серьёзно говорю, – делится он, – у меня горло болело, как будто я, блин, недели три глотал лезвия. Это очень тяжёлая работа. Они доводят свою музыку до таких границ, где её уже больше никому невозможно воспроизвести».

***

До того, как покойный продюсер Aerosmith и Bon Jovi Брюс Ферберн в конце концов был упомянут на *The Razor's Edge* (как всегда у AC/DC никакой пунктуации), значительную часть альбома уже записали в ирландской студии Windmill Lane под руководством Джорджа Янга.

(На самом деле двухдюймовая мультитрак-плёнка с ранней версией «Thunderstruck» была оставлена, а в марте 2013-го появилась информация, что ей грозит опасность уничтожения в ходе капитального ремонта студии.) Потом Джорджу пришлось прекратить работу над альбомом по семейным обстоятельствам, и работа переместилась в Ванкувер, Канаду.

Дерек Шульман благодаря своим давним связям с Bon Jovi познакомил Ферберна и AC/DC.

«Я испытываю большую гордость за то, что свёл Брюса с группой, в результате чего он спродюсировал альбом, – говорит Шульман. – Честно говоря, мне не сразу удалось убедить Янгов в том, что эти ребята – что надо, люди в духе AC/DC. Однако я счастлив заявить, что, как только они согласились встретиться, поговорить и начать запись, всё пошло невероятно гладко».

Чувствовал ли он, что это сотрудничество даст группе то, что и дало в итоге?

«Если знать, что альбом должен был «перезапустить» их карьеру, то да. Я действительно чувствовал, что для парней это был альбом особый, и я просто не могу быть счастливее, потому что работал с ними и помог всему этому осуществиться».

Для Брайана Джонса, правда, это опыт оказался не столь замечательным. *The Razor's Edge* – первый альбом AC/DC, где авторами всех песен указаны Янг/Янг».

«Как сказал Роб, «просто убойный рок», – говорит инженер Майк Фрейзер. – Так AC/DC играют в студии. Записывать AC/DC – это, конечно, работа, но это не *тяжёлая* работа. Вся суть в том, чтобы дать им почувствовать себя комфортно и приготовиться запечатлеть, как они зажигают с четырёх сторон. Они привыкли работать в студии очень быстро, так что инженер всегда должен быть готов ко всему».

Как это не похоже на трудные мучительные сессии с Маттом Ланжем. Но Янги – всё ещё под командованием Джорджа – привели себя к такому уровню, на котором именно они сами, а не рекорд-компания, менеджер или продюсер, принимают все решения. Они делают мало наложений и многое пишут с первого дубля. Никакой туфты.

«Этой группе на самом деле продюсер не нужен, – говорит

Фрейзер. – Но они предпочитают приглашать продюсера, чтобы точно сделать то, что должно быть сделано. Меньше – значит, больше. В их записях играют только две гитары, бас и барабаны. Гитарная партия никогда не дублируется, оставляя место для вокала, причём вокал не надо делать сверхгромким. К тому же они играют с большой динамикой, а не ждут, что динамика появится в миксе. Вот это и делает их звук таким узнаваемым.

Они редко делают больше четырёх дублей. Но с каждым дублем чувствуется нарастание напряжения, пока в нужном дубле не происходит настоящей звуковой атаки. Это просто невероятно. У них есть способность создавать эдакую агрессию и злость без того, чтобы самим быть злобными и агрессивными. В студии они как будто играют перед 60-тысячной толпой, хотя тут ты один на них смотришь из контрольной комнаты.

«Thunderstruck» полностью передаёт этот стадионный эффект.

«“Thunderstruck” – одна из тех песен, которая сделана очень понятно. Партии, которые Ангус играет пальцами, выстраивают песню так, как ни у кого. Помню, когда мы записывали его партии, мы вспотели так же сильно, как он сам.

Это волшебство. В том, как песня развивается, нет ничего грандиозного. Она как будто всё время сдерживается, *сдерживается,* но ты понимаешь, что скоро расплата. Ты от неё сразу заводишься немыслимо, как сумасшедший. Но, правда, «расплата» не приходит слишком уж скоро, и вся песня практически – это вот сдержанное развитие. Это изумительно совершенно».

Конечно, открывающая песню партия Ангуса, сыгранная пальцами <на грифе. – *Прим. пер.*> – полторы минуты до вступления Малколма – полностью «убирает» прекрасное интро *For Those About To Rock*, и теперь она – его фирменный знак.

«Для многих гитаристов интро Ангуса в “Thunderstruck” – что “Eruption” для Эдди ван Халена, – объясняет Матера. – Обе партии родились из упражнения, – и стали самым главным, фирменным знаком для них. Интро Янга показывает простоту его гитарного мастерства, но, как инь-ян, но подчёркнута трудностью. Я имею в виду, что за годы моей преподавательской практики я занимался со многими, кто играет её неправильно. Многие думают, что она играется только левой рукой, приёмом хаммер-он/пулл-офф – так он на некоторых концертах действительно играл, – но в студии Ангус каждую ноту выигрывал медиатором, очень тонкой техникой переменного штриха, alternate picking. И это вновь доказывает силу и скорость Ангуса, как и то, что есть всеми обожаемые классические риффы, которые по сути своей очень просты».

«Thunderstruck» – это ещё и как бы поклон от группы AC/DC горной Шотландии. Самый близкий аналог такого – в «It's A Long Way To The Top» или би-сайд 1976 года к «Jailbreak», песня «Fling Thing». «Thunderstruck» – вечное напоминание того, что эта вот простая-понятная рок-группа из Австралии, некоторыми уже списанная со счетов за якобы усталость, отсутствие идей, и вообще якобы всё у них в прошлом, оказалась способной сделать нечто столь блистательное, талантливое и оригинальное.

Качества, которые Дэвид Маллет акцентировал в своём клипе, одном из тех идеальных сочетаний музыки с картинкой, которые дают понять, в чём такая мощь правильно сделанного рока.

«Они были несколько на обочине, – говорит он. – Некоторое время их не было на сцене, и я подумал, что им надо будет вернуться с абсолютно убойным шедевром. И я не считал, что на эту песню тоже надо снимать комедийный клип, какой мы уже делали <четыре года назад на «You Shook Me All Night Long»>. Я решил, что это их камбэк, возвращение, и надо, чтобы они просто на плёнке показали, что такое настоящий рок-н-ролл. Мне показалось, что стоит снимать такое настоящее видео для тяжёлой музыки. AC/DC – совершенно стадионная группа. Единственная группа, если не считать Queen и «роллингов», которая сочинила 1012 настоящих, в буквальном смысле, гимнов».

Надёжность AC/DC Терри Мэннинг сравнивает с голливудской звездой 30-40-х, Гари Купером.

«Вот вы смотрите на Купера, – говорит он, – и всё время видите одно и то же выражение лица. Он этакий стоик всё время. Он тихий. Определённым манером излагает свои реплики. Но это всегда точно соответствует замыслу. Это всегда *работает*. С такой же сдержанностью, с которой Купер играет ключевые сцены и произносит важные реплики, AC/DC могут обитать там, где им комфортно, качаться в любимом груве – который сами же изобрели, кстати – и всегда делать нечто мощное, новое и значительное.

«Делать такое – *гигантский* талант. Только подумайте: они уже были группой много лет, они «всё сделали», больше кого-либо в этом жанре, и после всего этого они придумывают гитарное интро к песне "Thunderstruck". Сколько групп на такое способны?»

***

Не многие.

Но и не многие группы способны расстаться с барабанщиком, который сыграл на их самой популярной песне вскоре после её записи, и отправиться в тур раскручивать её. («Thunderstruck» был самым популярным синглом AC/DC для скачивания, когда бэк-каталог группы начал продаваться через iTunes в ноябре 2012 года.)

Но именно так поступили Ангус и Малколм в 1993 году. Они сказали Крису Слейду – он присоединился к ним в 1989-м после того, как Саймон Райт ушёл к Дио/был изгнан Малколмом, выберите вариант по вкусу – что Фил Радд хочет вернуться, и уже назначено прослушивание и скоро будет принято решение. Слейд разозлился и ушёл из группы. Радд присоединился к группе в 1994-м. К 2014 году его снова не было.

Блестящеголовый Крис Слейд, чья необычная по конструкции ударная установка (с двумя басовыми гонгами по сторонам) и энергичная манера исполнения – запечатлено и в клипе Дэвида Маллета, и на концерте в Донингтоне в 1991-м – составляют настолько значительную часть песни, сказал французскому веб-сайту Highway To AC/DC в 2011 году: «Я к барабанной палочке три года не притрагивался». Перерыв в музыке он использовал для занятий рисунком и лепкой в художественной школе.

Слейд в конце концов собрал кавер-группу, играющую песни AC/DC, Chris Slade Steel Circle, или CS/SC. Но в 2015-м вернулся в AC/DC, заняв место того, кто до того его подвинул: Фила Радда.

Марк Эванс присутствовал на концерте AC/DC со Слейдом в составе в Донингтоне и очарован не был: «Я, наверное, самый худший зритель для AC/DC без Фила в составе, потому что это всё во мне коренится. И я такой: о, чего это такое-то? Я не зайду так далеко, чтоб говорить, что звучали они как кавер-бэнд, это просто было…» – он замолкает.

А как насчёт этих басовых гонгов?

«Для меня сюрпризом было увидеть их. Хотел бы я быть на той встрече, ну вы понимаете, – смеётся он. – “Размудохай их, чувак, всех на хер! Где, блин, барабаны? Размудохай их!”».

Даже Майк Фрейзер соглашается: «Крис Слейд – отличный парень и замечательный барабанщик, но, мне кажется, он пытается копировать тот <звук Радда>, вместо того чтобы просто играть. Хотя к ним в группу он отлично вписался. Звучит великолепно и выглядит тоже».

Сплошное великолепие и шиш с маслом, пока из-за проблем Радда с законом ему не представился второй шанс.

А группа решила, что с Раддом она воссоздаст свой лучший состав, но за почти четверть века с выхода альбома *The Razor's*

Edge AC/DC не написали ничего, хотя бы близко соответствующее изобретательности и мощи «Thunderstruck». А Слейд внёс значительный вклад в эту песню.

Плохо ли с ним обошлись в тот первый раз? Решайте сами. Но этой группе на чужое мнение наплевать.

***

Что такое AC/DC сейчас?

Практически недели не проходит без новости о том, что они продали лицензию на использование своего логотипа на каком-нибудь новом товаре или продали песню в голливудский фильм или компьютерную игру. Ясно, что идеи иссякают и время собирать бабки. В XXI веке AC/DC, как и The Rolling Stones, скорее бренд, чем бэнд.

Даже с выходом альбома *Rock Or Bust* с музыкальной точки зрения мало что произошло – как и в предыдущие пару десятилетий, – хотя в AC/DC, надо предполагать, музыка всегда была главным. Сейчас это уже не совсем так. И это не только потому, что в них уже не те мачо с огнём внутри. Дело вообще не в возрасте. И не в болезни Малколма. Саунд столь же прекрасен, каковым всегда и был, а вот о песнях этого не скажешь.

«Мне кажется, что в молодости ты наглый, готов ввязаться в драку и только и ищешь, кого б вырубить, – говорит Фрейзер. – Годами парни сохраняли свой фирменный «саунд», но всё же развивали его, делали более зрелым. Например, на *Stiff Upper Lip* несколько более «блюзовое ощущение» по сравнению с последними».

Ну и какой прок в «блюзовом чувстве», если новые песни – бледная копия старых, а певец в ноты не попадает?

Сегодня смысл AC/DC в том, чтобы увековечить свою легенду. И у других групп тоже есть хорошие бэк-каталоги, но вот что позволяет группе AC/DC оставаться более значительной, модной, крутой, чем любая другая группа, начиная с 70-х, это тот факт, что прекрасные молодые женщины, которых мужчины хотят трахать, и другие женщины, которые хотят ими быть – модели, поп-звёзды и актрисы – фотографируются в футболках с лого AC/DC, чьи скошенные буквы обозначают одно главное слово: бунт. Но это пустышка. Сегодня AC/DC скорее обозначает «деньги».

В духе чего-то не хватает. Как прозорливо написал Клинтон Уокер в «Шоссе в ад»: «От того почвенничества, юмора и честности, привнесённых в группу <Скоттом>, сегодня осталось лишь эхо».

А написал он это аж в 1994 году.

«Они – *ок*, – говорит Марк Опитц об AC/DC образца XXI века. – Майк Фрейзер очень хорош. Но для меня это всё свежесть давно потеряло, но работает человек, который слушал эту музыку 24 часа в сутки, когда я работал с ними. И тогда был некий вайб 70-х и начала 80-х, напоминающий не битломанию, а какой-то финал культурной революции. Тогда остриём той революции была музыка. Сейчас музыка не на острие ничего. У культурной революции много граней: технологии, спорт, мода.

«Последний раз, когда AC/DC выступали в Мельбурне, я сходил на их концерт. Просто купил билет и пошёл, интересно было. Никаких мурашек по коже. Но опять-таки я не на очень хороших местах сидел. Но в общем это всё оказалось прямой противоположностью тому концерту в 70-х в Bondi Lifesaver, где Ангус без рубашки прогуливался своей утиной походкой по барной стойке, разбил ногой пивной бокал, поранился, рабочий сцены его забинтовал лентой, которой размечают съёмочную площадку – и всё это время он шёл по бару утиной походкой, а потом вернулся на сцену. А Бон всё улыбался эдак лукавенько. В том не было ничего «корпоративного» даже близко. Сцена очень простая, без навороченного оформления. Это был просто крутейший рок-н-ролл с яйцами, мать его».

Те сиднейские дни уже очень далеко, это как будто другая жизнь. Тот малец в школьной форме с гитарой Gibson SG седьмой десяток разменял. К 2017 году состав покинули Брайан Джонсон, Клифф Уильямс и Фил Радд. Последним связующим звеном с золотыми годами группы остаётся Ангус Янг. Сейчас само будущее группы AC/DC выглядит более хрупким, чем когда-либо.

Концерты становятся крупнее. Публики больше. Но и фантазия – тоже. Люди, которые покупают билеты на их концерты, приобретают коммерциализированную, ремастированную Sony-версию «никакой чепухи». Превратилась ли эта группа, которая столь долго воздерживалась от выпуска альбома «Лучших хитов», в эдакий прославленный караоке-автомат? Стали ли сами AC/DC неким «AC/DC Show» наподобие одной из трибьютных групп Джерри Гринберга? Возможно.

Но искренняя любовь никуда не делась, потому что Янги остаются ни на что не похожими талантами, пусть даже AC/DC играет всё те же старые песни и ремастирует их снова и снова. Талант с годами не уходит, пусть даже творческий порыв имеет свойство улетучиваться. Но эта музыка находит нового слушателя.

Недавно Тони Платт работал над виниловым переизданием для британского рынка. Его поразила мощь ранних пластинок

AC/DC: «В тех первых альбомах явно присутствует эдакая сырость, необработанность. И энергия просто удивительная – кажется, что иглу из бороздки вот-вот выбросит.

Эти музыканты особенно хороши во всяких мелочах. Например, как Малколм и Ангус играют одни и те же аккорды в унисон, но в разных позициях – из-за этого не получается гитарного наложения, а получается как будто одна большая гитара. Семья Янгов вообще очень музыкальная вся, и музыкой они занимаются с таким здравым, открытым и радостным подходом. Они не усложняют, где не требуется».

Эта «одна большая гитара» изменила музыку и изменила судьбы. Наверное, Джордж, Ангус и Малколм Янги перестали сочинять шедевры вроде «Evie», «It's A Long Way To The Top» и «Back In Black», но очень малое количество музыкантов способно за всю жизнь создать хоть один шедевр, даже лучшие из лучших. У Янгов шедевров пара дюжин, если не поболе. И за это их можно терпеть, прощать дурные черты характера и вообще – они заслуживают снисхождения. Что бы они ни делали и к какой бы магии ни прибегали – это действует. Как выражается в своём неповторимом стиле Роб Райли, «и этого у них ни одна сука не отнимет».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА
«Кто сделал кого»

Тед Алберт – основатель Albert Productions (Alberts) и продюсер The Easybeats. Умер в 1990 году.

Билли Альтман – рок-критик журнала Rolling Stone.

Джо Энтони – диск-жокей радиостанции в Сан-Антонио KMAC/KISS. Умер в 1992 году.

Роб Бейли – басист AC/DC.

Дик Барнатт – фотограф AC/DC.

Джимми Барнс – вокалист групп Fraternity и Cold Chisel. Сольный исполнитель. Брат Джона Суона.

Стив Барнетт – менеджер (совместно со Стюартом Янгом) группы AC/DC.

Билл Бартлетт – диск-жокей радиостанции WPDQ/WAIV, Джексонвилль.

Тони Берардини – диск-жокей радиостанции KTIM, Сан-Рафаэль, и WBCN, Бостон.

Джейк Берри – продакшен-менеджер AC/DC.

Джо Бономо – биограф AC/DC.

Энтони Бозза – биограф AC/DC.

Холгер Брокманн – диск-жокей радиостанции 2JJ, Сидней.

Корал Браунинг – сестра Майкла Браунинга, пресс-агент AC/DC.

Майкл Браунинг – менеджер (также совместно с Седриком Кушнером) AC/DC.

Клайв Калдер – менеджер (совместно с Ралфом Саймоном) Матта Ланжа.

Фил Карсон – президент Atlantic Records (Великобритания). Сессионный басист Led Zeppelin и AC/DC.

Кен Кейси – фронтмен, вокалист и басист группы Dropkick Murphys.

Перри Купер – глава промоушен на Atlantic Records. Умер в 2005 году.

Тони Курренти – сессионный барабанщик AC/DC и Стиви Райта.

Марк Дирнли – звукоинженер AC/DC.

Джим Делехант – глава отдела артистов и репертуара (A&R) Atlantic Records.

Барри Диамент – мастеринг-инженер AC/DC.

Джордж Доливо – фронтмен, вокалист и гитарист группы Rhino Bucket.

Джимми Даглас – звукоинженер AC/DC.

Пол Дрейн – режиссёр фильмов AC/DC.

Сидни Драшин – концертный промоутер AC/DC.

Майк Дюрант – пилот вертолёта подразделения специальных операций армии США. Герой войны Америки.

Роберт Эллис – фотограф AC/DC.

Маррей Энгельгарт – биограф AC/DC.

Ахмет Эртегун – сооснователь (с Хербом Абрамсоном) компании Atlantic Records. Умер в 2006 году.

Несухи Эртегун – исполнительный продюсер и продюсер Atlantic Records. Брат Ахмета. Умер в 1989 году.

Дейв Эванс – вокалист, фронтмен AC/DC.

Марк Эванс – басист AC/DC.

Брюс Ферберн – продюсер AC/DC. Умер в 1999 году.

Бернард Фаннинг – вокалист, фронтмен Powderfinger.

Сноуи Флит – барабанщик группы The Easybeats.

Ким Фоули – продюсер групп The Runaways и The Clingers. Умер в 2015 году.

Майк Фрейзер – инженер и сопродюсер (с Риком Рубиным) AC/DC.

Аллан Фрайер – вокалист, фронтмен Haven. Умер в 2015 году.

Марк Гейбл – вокалист и гитарист группы The Choirboys.

Тим Гейз – гитарист Стиви Райта.

Эшли Гилбертсон – военный фотограф.

Крис Гилби – вице-президент по артистам и репертуару (A&R) компании Alberts.

Дэвид Глю – генеральный менеджер Atlantic Records. Президент и председатель Epic Records.

Гленн Голдсмит – биограф Стиви Райта.

Джерри Гринберг – президент Atlantic Records и Mirage Records.

Элвин Хандверкер – бухгалтер и менеджер AC/DC.

Роберт Хилбёрн – рок-критик газеты The Los Angeles Times.

Сэм Хорсберг – племянник Янгов. Сын их сестры Маргарет Янг. A&R-менеджер Alberts.

Джерард Уэрта – автор логотипа AC/DC.

Майкл Хатченс – фронтмен INXS. Умер в 1997 году.

Фил Джемисон – вокалист Grinspoon.

Йен Джеффри – тур-менеджер и менеджер AC/DC.

Глин Джонс – продюсер The Easybeats.

Брайан Джонсон – вокалист AC/DC. Ушёл из группы в 2016 году.

Джон Калоднер – руководитель отдела A&R в Atlantic Records.

Майкл Кленфнер – руководитель маркетинга и промоушена Atlantic Records. Умер в 2009 году.

Пол Коссоф – гитарист Free и Back Street Crawler. Умер в 1976 году.

Эдди Крамер – звукоинженер Led Zeppelin и Джимми Хендрикса. Продюсер Kiss.

Дэвид Кребс – менеджер (совместно со Стивом Лебером) AC/DC.

Седрик Кушнер – менеджер (совместно с Майклом Браунингом) AC/DC. Концертный промоутер AC/DC.

Матт Ланж – продюсер AC/DC.

Лерри Ларстид – режиссёр фильмов AC/DC.

Стив Лебер – менеджер (совместно с Дэвидом Кребсом) AC/DC.

Стив Лидс – руководитель отдела промоушена Atlantic Records.

Джуди Либоу – руководитель отдела промоушена Atlantic Records.

Винс Лавград – вокалист The Valentines, друг Бона Скотта. Умер в 2012.

Дэвид Маллет – режиссёр фильмов и концертов AC/DC.

Терри Мэннинг – совладелец студии Compass Point. Звукоинженер Led Zeppelin и ZZ top.

Ник Мариа – руководитель отдела продаж на Atlantic Records.

Сьюзан Масино – биограф AC/DC.

Крис Масуак – гитарист Radio Birdman.

Джо Матера – рок-гитарист, гитарный журналист.

Марио Медиоус – глава отдела промоушена Atlantic Records.

Молли Мелдрам – ведущая австралийской телепрограммы Countdown.

Петер Менш – менеджер AC/DC.

Даг Моррис – президент Atlantic Records. CEO-председатель Sony Music.

Филип Моррис – фотограф AC/DC.

Энтони О'Грейди – рок-журналист, друг Бона Скотта.

Джоэл О'Киф – вокалист и гитарист Airbourne.

Марк Опитц – звукоинженер AC/DC.

Джек Орбин – концертный промоутер AC/DC.

Джо Перри – гитарист группы Aerosmith.

Тони Платт – звукоинженер и сопродюсер (с Ангусом и Малколмом Янгами) AC/DC.

Марк Поуп – концертный промоутер и менеджер Джимми Барнса.

Стюарт Прегер – юрист AC/DC.

Джон Прауд – сессионный барабанщик AC/DC, Marcus Hook Roll Band и Стиви Райта.

Фифа Риккобоно – ассистент менеджера, лейбл-менеджер, A&R-менеджер, генеральный менеджер, CEO и, наконец, исполнительный директор Alberts. Друг Янгов.

Роб Райли – гитарист группы Rose Tattoo.

Лу Рони – диск-жокей радиостанции KMAC/KISS в Сан-Антонио.

Фил Радд – барабанщик AC/DC. Сменён Крисом Слейдом в 2015.

Бон Скотт – вокалист AC/DC. Умер в 1980 году.

Иса Скотт – мать Бона Скотта. Умерла в 2011 году.

Дерек Шульман – вокалист группы Gentle Giant. Президент Atco Records.

Ралф Саймон – менеджер (совместно с Клайвом Калдером) Матта Ланжа.

Рей Сингер – продюсер группы The Easybeats.

Крис Слейд – барабанщик AC/DC.

Терри Слессер – вокалист группы Back Street Crawler. Друг Пола Коссофа, член его группы.

Мэтт Сорум – барабанщик Guns N'Roses, The Cult и Velvet Revolver.

Фил Сатклифф – биограф AC/DC.

Джон Суон – вокалист группы Fraternity. Сольный артист. Брат Джимми Барнса. Друг Бона Скотта и Янгов.

Джон Тейт – биограф The Easybeats.

Шел Телми – продюсер The Easybeats.

Лиза Таннер – фотограф AC/DC.

Дениз Тек – гитарист Radio Birdman.

Даг Талер – букинг-агент AC/DC.

Дэвид Тёнер – звукоинженер AC/DC.

Билли Торп – вокалист и гитарист Billy Thorpe and the Aztecs. Сольный артист. Умер в 2007 году.

Стивен Тайлер – вокалист Aerosmith.

Ронни Ван Зант – вокалист группы Lynyrd Skynyrd. Умер в 1977 году.

Гарри Ванда – соло-гитарист группы The Easybeats. Сопродюсер (совместно с Джорджем Янгом) AC/DC, Стиви Райта и Rose Tattoo.

Майк Воэн – менеджер The Easybeats.

Клинтон Уокер – биограф Бона Скотта.

Мик Уолл – биограф AC/DC.

Джон Уилер – вокалист, гитарист и скрипач группы Hayseed Dixie.

Клифф Уильямс – басист AC/DC. Ушёл на пенсию в 2016 году.

Стиви Райт – вокалист The Easybeats. Сольный артист. Умер в 2015 году.

Ларри Ягсар – глава отдела синглов Atlantic Records.

Алекс Янг – басист и вокалист группы Grapefruit. Сессионный саксофонист Marcus Hook Roll Band. Брат Янгов. Умер в 1977 году.

Ангус Янг – соло-гитарист AC/DC.

Джордж Янг – ритм-гитарист группы The Easybeats. Сессионный басист, барабанщик и перкуссионист AC/DC. Сопродюсер (совместно с Гарри Вандой) AC/DC, Стиви Райта и Rose Tattoo. Продюсер альбома *AC/DC Stiff Upper Lip* (умер в 2017 году. – *Прим. пер.*).

Малколм Янг – ритм-гитарист AC/DC. Ушёл на пенсию из-за деменции в 2014. (Умер в 2017 году. – *Прим. пер.*)

Маргарет Янг – сестра Янгов.

Стиви Янг – гитарист Starfighter и AC/DC. Племянник Янгов.

Стюарт Янг – менеджер (совместно со Стивом Барнеттом) AC/DC.

Мандавуй Юнупингу – вокалист группы Yothu Yindi. В 1992 году признан «Австралийцем года». Умер в 2013 году.

БЛАГОДАРНОСТИ

Люди, без чьей поддержки, помощи, дружбы, вдохновения, щедрости, контактов, воспоминаний и ценных прозрений эта книга не была бы написана: Роб Райли, Холгер Брокманн, Марианн Брокманн, Марк Опитц, Терри Мэннинг, Джон Суон, Марк Гейбл, Сюзи Дхнарам, Люк Уоллис, Стиви Райт, Марк Эванс, Крис Гилби, Йен Джеффри, Тони Курренти, Майкл Браунинг, Грег Сток, Мандавуй Юнупингу, Джерард Уэрта, Том Уэрта, Майк Фрейзер, Бертран Блие, Расти Хопкинсон, Марк Дуайер, Тони Платт, Аллан Фрайер, Джордж Доливо, Гленн Голдсмит, Ким Фоули, Джо Матера, Дейв Эванс, Джек Орбин, Филип Моррис, Том Уэшлер, Дениэл Баунд, Фонд Чака Палина, Лео Гозбекиян, Рей Сингер, Джон Перри, Билли Альтман, Дэвид Маллет, Терри Слессер, Эрин Макгуирк, Роберт Алфорд, Эшли Гилбертсон, Берри Диамент, Крис Кибл, Керри-Джейн Райан, Джессика Сартини, Уолли Кемптон, Крис Бастик, Сидни Драшин, Марк Поуп, Даг Талер, Катерин Милн, Дениз Тек, Джин Прауд, Энтони О'Грейди, Фил Джемисон, Майк Радд, Сноуи Флит, Билл Бартлетт, Оливер Флауэр, Джон Уилер, Стюарт Янг, Дэвид Кребс, Джейк Берри, Дэвид У. Ларкин, Даррен Эштон, Микко Хиппенен, Дерек Шульман, Алан Джеймс, Джерри Гринберг, Роберт Хилберн, Мэтт Сорум, Стив Лебер, Фил Карсон, Сандра Джексон, Тим Гейз, Джоэл О'Киф, Люк Косби, Дэвид Тунер, Джимми Даглас, Марио Медиоус, Джон О'Рурк, Ник Мариа, Ларри Ясгар, Джим Делехант, Джуди Либоу, Стив Лидс, Керол Кленфнер, Тони Берардини, Дэвид Глю, Энн Глю, Лиза Таннер, Дик Барнатт, Стиви Янг, Тристин Норуэлл, Майкл Марли, Седрик Кушнер, Кен Кейси, Холли Лавграв, Райан Джонсон, Пол Ла Роза, Йорданка Кузманова, Крис Масуак, Эйрли Лоусон, Скотт Миллер, Глин Джонс, Шел Талми, Скотт МакРей, Алисон Уркухарт, Энн Райли, Нерили Уэйр, Никки Кристер, Люси Инглис, Бретт Осмонд, Аннабель Адейр, Франсес Патерсон, Ванесса Реднидж, Бернард Фаннинг, Том Дональд, Крис Брюс, Эндрю Логан, Рене Купер, Лерри Ларстид, Роберт Пфайффер, Шоун Харвуд, Майкл Хонен, Петси Хонен, Майкл Найт, Алан Бейли, Роберт Айвз, Фил Легит, Нейт Альтхоф, Колин Никол, Кен Эванс, Лерри Лебланк, Филип Гомес, Розмари Хенли, Фред Финк и Йен Блум.

Также выражаю особую благодарность авторам, которые до меня писали свои истории о музыке Янгов – особенно Клинтону Уокеру, Маррею Энгельгарту, Джо Бономо, Джону Тейту и Мику Уоллу (плюс его маленькой армии платных исследователей), а также Майку Дюранту за разрешение использовать фрагмент его

книги «В компании героев».

И, наконец, честь The Easybeats, Биллу Торпу, AC/DC, Стиви Райту, Rose Tattoo и Airbourne за то, что подарили миру австралийский рок. Он не умрёт. Он будет жить вечно.

БИБЛИОГРАФИЯ
«Ride On»

КНИГИ

AC/DC: Hell Ain't A Bad Place To Be, Mick Wall, Orion Books, London, 2012

AC/DC, High-Voltage Rock 'N' Roll: The Ultimate Illustrated History, Phil Sutcliffe, Voyageur Press, Minneapolis, 2010

AC/DC, Maximum Rock & Roll: The Ultimate Story Of The World's Greatest Rock and Roll Band, Murray Engleheart with Arnaud Durieux, HarperCollins, Sydney, 2006

Appetite For Destruction: The Days Of Guns N,Roses, Danny Sugerman, St Martin's Press, New York, 1992

Dirty Deeds: My Life Inside And Outside Of AC/DC, Mark Evans, Allen & Unwin, Sydney, 2011

Get Your Jumbo Jet Out Of My Airport: Random Notes For AC/DC Obsessives, Howard Johnson, The Black Book Company, Pewsey, 1999

Hard Road: The Life And Times Of Stevie Wright, Glenn Goldsmith with Stevie Wright, Random House, Sydney, 2004

Highway To Hell, Joe Bonomo, Continuum Books, New York, 2010

Highway To Hell: The Life And Times Of AC/DC Legend Bon Scott, Clinton Walker, Pan Macmillan, Sydney, 1994

Hot Stuff: Disco And The Remaking of American Culture, Alice Echols, W. W. Norton & Company, New York, 2010

House Of Hits: The Great Untold Story Of Australia's First Family Of Music, Jane Albert, Hardie Grant Books, Melbourne, 2010

In The Company Of Heroes, Michael J. Durant with Steven Hartov, Putnam, New York, 2003

Jimmy Barnes, Too Much Ain't Enough: The Authorised Biography, Toby Creswell, Random House, Sydney, 1993

Let There Be Rock: The Story Of AC/DC, Susan Masino, Omnibus Press, New York, 2006

Louder Than Hell: The Definitive Oral History Of Metal, Jon Wiederhorn and Katherine Turman, HarperCollins, New York, 2013

Sophisto-Punk: The Story Of Mark Opitz & Oz Rock, Mark Opitz (as told to Luke Wallis and Jeff Jenkins), Random House, Sydney, 2012

The Encyclopedia Of Record Producers: An Indispensable Guide To The Most Important Record Producers In History, Eric Olsen, Paul Verna and Carlo Wolff (editors), Daniel J. Levitin (contributor), Billboard Books, New York, 1999

The Forever War, Dexter Filkins, Knopf, New York, 2008

The Soul Of It All: My Music, My Life, Michael Bolton, Center Street, New York, 2013

The 10 Rules Of Rock And Roll: Collected Music Writings/2005-09, Robert Forster, Black Inc. Books, Melbourne, 2009

Vanda & Young: Inside Australia's Hit Factory, John Tait, University of New South Wales Press, Sydney, 2010

Why AC/DC Matters, Anthony Bozza, HarperCollins, New York, 2009

DVD/TV

AC/DC, Back In Black: Classic Albums Under Review, Umbrella Entertainment, Melbourne, 2008

AC/DC, Highway To Hell: Classic Albums Under Review, Umbrella Entertainment, Melbourne, 2009

VHl's Ultimate Albums: Back In Black, AC/DC, Viacom International, New York, 2003

ПИСЬМА / ПРЕСС-РЕЛИЗЫ / ДРУГИЕ ДОКУМЕНТЫ

'AC/DC', Albert Productions press release, Sydney, 1974

'AC/DC: *High Voltage*', Atco Records press release, New York, 1976

'AC/DC: *Let There Be Rock9*, Atlantic Records press release, New York, 1977

Atlantic Records letter to Bill Bartlett, Perry Cooper, New York, 1979

Leidseplein Presse B. V. letter to the United States Commissioner for Trademarks, 'Declaration In Support Of Substitute Specimens', Stuart Prager, New York, 2004

СПРАВОЧНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Bonfire, Murray Engleheart, East West Records, New York, 1997

'74 Jailbreak, Murray Engleheart, Epic Records, New York, 2003

'AC/DC's Angus Young Discusses Bon Scott And The *Bonfire* Box Set', Tom Beaujour, *Guitar World,* New York, 1998

'AC/DC Celebrate Their Quarter Century', Sylvie Simmons, *MOJO,* London, 2000

'AC/DC Fired Up Over Treatment In Media', Kerry Wakefield, *The Age,* Melbourne, 1981

'AC/DC, Hammersmith Odeon: Concert Review', Clive Bennett, *The Times,* London, 1976

'AC/DC's iTunes Debut Sells 48,000 Digital Albums, 696,000 Songs', Keith Caulfield, *Billboard,* New York, 2012

'AC/DC: Like Comfy Old Shoes That Fit All Feet', Tomi Ervamaa, *Helsingin Sanomat,* Helsinki, 2006

'AC/DC Salvo Levels Sin City', David Lewis, *Sounds,* London, 1978

'AC/DC Shrug Off A Death And Rock On', David Fricke, *Rolling Stone,* New York, 1980

'AC/DC: The Dirtiest Story Ever Told', Phil Sutcliffe, *Sounds,* London, 1976

'Air Raid', Joe Nick Patoski, *Texas Monthly,* Austin, 1978 '

A New Rock Star: Proof Of Australia's Oldest Creatures', Simon Benson, *The Daily Telegraph*, Sydney, 1998

'Artists Discover AOR Fickle', Ed Harrison, *Billboard*, New York, 1981

'Atlantic Country: After Some Rough Starts, The Label Goes To Town Big Time In Music City', Chet Flippo, *Billboard*, New York, 1998

'Bands Declare A Truce For Tribute', Patrick Donovan, *The Age*, Melbourne, 2004

'Back In Black: The Lyrical Debate', Malcolm Dome, *Classic Rock,* London, 2005

'Court Battle Over Release Of AC/DC Film', John Sippel, *Billboard,* New York, 1981

'Dickensian Conditions In Northern Territory Prisons', Australian Associated Press, *The Australian*, Sydney, 2011

'For Whom The Bells Toll', Geoff Barton and Jens Jam Rasmussen, *Classic Rock*, London, 2005

'Great White Sharks Love AC/DC', Nigel Austin, *Herald Sun*, Melbourne, 2011

'Hell,s Bell', Philip Wilding, *Classic Rock*, London, 2000

'High Voltage', Vince Lovegrove, *The Australian,* Sydney, 2006

'*High Voltage*: Album Review', Billy Altman, *Rolling Stone*, New York, 1976

'In the Family', Andrew Heathcote, *BRW,* Sydney, 2013

'"Iron Man 2" Shoots To Thrill With AC/DC', Geoff Boucher, *The*

Los Angeles Times, Los Angeles, 2010

'Kiss, Kiss, Bang, Bang, At Fairgrounds Concert', John Finley, *The Courier– Journal*, Louisville, 1977

'Let There Be Rock: AC/DC @ The "Dillo"', Marky Billson, *The Austin Chronicle*, Austin, 2008

'Malcolm And Angus Young: Interview', Dave Ling, *Classic Rock*, London, 2003

'Marcus Hook Roll Band, "Natural Man": Single Review', Martin Cerf, *Phonograph Record Magazine*, Los Angeles, 1973

'Pop Maven Horn Shows Staying Power As One Of The Industry's Top Producers', Ben Cromer, *Billboard*, New York, 1998

'Sony's Newest Boy Band, AC/DC, Took Stage In 1970s', Jennifer Ordonez, *The Wall Street Journal,* New York, 2002

'The Biggest Tax Haven You've Never Heard Of: Holland', Martin Van Geest, *The International Correspondent,* Amsterdam, 2011

'The Devil You Say? No Way. AC/DC's Message: Rebellion, Not Satan Worship', Robert Hilburn, *The Los Angeles Times,* Los Angeles, 1985

'The Dirtiest Group In Town', uncredited, *Record Mirror,* London, 1976

'The Hits and The Missus', Krissi Murison, *The Sunday Times,* London, 2013

'The Punks Are Out Of Style', Tony Kiss, *The Times-News,* Kingsport, 1978

'The Wild Young Man', Bernard McGovern, *The Daily Express,* London, 1976

'The Young Guns', Jessica Gardner, *BRW,* Sydney, 2011

'Thunderstruck: Film Review', Russell Edwards, *Variety,* Los Angeles, 2004

'Top 50 Australian Guitarists Of All Time', Peter Hodgson, Andrew P. Street and Craig White (contributors), *Australian Guitar,* Sydney, 2012

НАУЧНЫЕ ИЗДАНИЯ / ДИССЕРТАЦИИ

'Early Myriapodous Arthropods From Australia: *Maldybulakia* From The Devonian Of New South Wales', Gregory D. Edgecombe, *Records Of The Australian Museum*, Sydney, 1998

An Exploratory Study Of The Effects Of Radio Airplay And Advertising On Record Sales, Peter Mensch, unpublished MA thesis, Chicago, 1977

РУКОПИСИ

Stevie: The Life And Music Of Stevie Wright And The Easybeats, Scott McRae and Ann Petrou, Sydney, 2012

ВЕБ-САЙТЫ

acdc.com
ac-dc.net
acdc-archives.fr
acdc-bootlegs.com
acdczone.com
albumlinernotes.com
allmusic.com
billboard.com
celebrityaccess.com
classicsdujour.com
discogs.com 45cat.com
forbes.com f-secure.com
gawker.com
grammy.com
highwaytoacdc.com
johnkalodner.com
metallian.com
milesago.com
mtv.com
muttlange.com
nyeandcompany.com
packagingeurope.com
reddit.com
riaa.com
robert-palmer.over-blog.com
song-database.com
tsdr.uspto.gov
youtube.com

ДИСКОГРАФИЯ
High Voltage

1
‘Good Times’[1]
Written by Harry Vanda & George Young
Produced by Glyn Johns
The Easybeats, *Vigil,*[2] Parlophone/United Artists Records (1968)

2
‘Evie’
Written by Harry Vanda & George Young
Produced by Harry Vanda & George Young
Stevie Wright, *Hard Road,* Albert Productions/Atco Records (1974)

3
‘It’s A Long Way To The Top (If You Wanna Rock ’N’ Roll)’
Written by Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott
Produced by Harry Vanda & George Young
AC/DC, *T.N.T.,* Albert Productions (1975)[3]
4
‘Jailbreak’
Written by Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott
Produced by Harry Vanda & George Young
AC/DC, *Dirty Deeds Done Dirt Cheap,* Albert Productions (1976)[4]

5
‘Let There Be Rock’
Written by Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott
Produced by Harry Vanda & George Young
AC/DC, *Let There Be Rock,* Albert Productions/Atlantic Records (1977)

6
‘Riff Raff’
Written by Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott
Produced by Harry Vanda & George Young
AC/DC, *Powerage,* Albert Productions/Atlantic Records (1978)

7
‘Highway To Hell’

Written by Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott
Produced by Robert John 'Mutt' Lange
AC/DC, *Highway To Hell,* Albert Productions/Atlantic Records (1979)

8
'Back In Black'
Written by Angus Young, Malcolm Young & Brian Johnson
Produced by Robert John 'Mutt' Lange
AC/DC, *Back In Black,* Albert Productions/Atlantic Records (1980)

9
'You Shook Me All Night Long'
Written by Angus Young, Malcolm Young & Brian Johnson
Produced by Robert John 'Mutt' Lange
AC/DC, *Back In Black*, Albert Productions/Atlantic Records (1980)

10
'Hell,s Bells'
Written by Angus Young, Malcolm Young & Brian Johnson Produced by Robert John 'Mutt' Lange
AC/DC, *Back In Black*, Albert Productions/Atlantic Records (1980)

11
'Thunderstruck'
Written by Angus Young & Malcolm Young Produced by Bruce Fairbairn
AC/DC, *The Razor,s Edge*, Albert Productions/Atco Records (1990)

ПРИЛОЖЕНИЕ
«Чем ты занимаешься ради денег, дорогая»

«Книги и напечатанные инструкции и пособия в сфере развлечений; бумага для заметок; журналы общей и развлекательной тематики; календари; фотографии в рамках и без; игральные карты; коллекционные карточки; дорожные карты; карикатурные изображения на бумаге и картоне; почтовые открытки с изображением и без; блокноты различного формата; поздравительные открытки; книжки-раскраски для детей и взрослых; наклейки плоские и объёмные; альбомы для фотографий; папки для поздравлений; авторучки; карандаши; папки и портфели для бумаг; скоросшиватели; ножи для вскрытия писем; держатели для карточек; бумажные флажки на палочках; дневники; планшеты с зажимом для бумаги; обложки книг; закладки для книг; доски объявлений; доски для письма; держатели для ручек и карандашей; зажимы для бумаги; пресс-папье; бумажные салфетки и полотенца; постеры; писчая и почтовая бумага; бумага для рисования; обёрточная бумага; светящаяся бумага; чертёжная бумага; стикеры; бумажные баннеры; наклейки, в том числе на лобовое стекло автомобиля; наклейки на бамперы; пластмассовые шары со «снегом»; бумажки для записок; неэлектрические стиратели; электрические стиратели; канцелярские наборы; наборы для письма; книжки с цветными переводными картинками; книжки с открытками; голографические карточки с поздравлениями и персонажами; пеналы; точилки для карандашей; наборы упаковочной бумаги для подарков; коробки для подарков; комиксы; закладки; журналы постеров; бумажные знаки; бумажные знаки для вечеринок; бумажные знаки для лужаек; альбомы для марок; резиновые печати с изображениями; альбомы для автографов; держалки для изоленты; рифлёные коробки для открыток и рифлёные закрытые коробки для одежды и хранения вещей; отражающая бумага; ремни; галстуки; подтяжки; банданы; пляжные тапочки; халаты; распашонки; пижамы и домашняя одежда; пляжные накидки; памперсы; ползунки; спортивные костюмы для бега; шорты мальчиковые; носки; плейсьюты; комбинезоны; браслеты; мужские нательные комбинезоны; костюмы Henley; шорты; брюки; слаксы; рубашки; пиджаки; спортивная судейская форма; копии формы спортивных команд;

свитеры; парки; водолазки; варежки; нижнее бельё; свитера; галстуки-бабочки; шапки и шарфы; тёплые наушники; повязки на уши и голову; чулочные изделия; одежда для защиты от дождя, конкретно – пончо и куртки; обувь, конкретно – ботинки, бутсы и тапочки; шлёпанцы для ванной; одежда из нейлона; шляпы; кепки; козырьки; фартуки; комбинезоны для ношения и лыж; тканевая обувь; трусы; ветровки; маскарадные костюмы; маскарадные маски; блейзеры; гетры; джинсы; трико; одежда для работы и спорта, конкретно – шорты, куртки, слаксы, рубашки; одежда для мужчин, женщин и детей, конкретно – купальники, плавки, халаты, платья, комбинезоны, сорочки, рубашки, джемпера, свитера, блузы, пеньюары, носки, брюки, полукомбинезоны; жилеты вязаные и безрукавки; пряжки из недрагоценных металлов и нашивки на одежду.

– Товары и услуги, зарегистрированные под торговой маркой и логотипом «AC/DC» для интернациональных классов 016, 025 и 026 в Leidseplein Presse B. V. в 2003 и 2004 в Патентном бюро США. Серийные номера: 75982466, 75077335. Регистрационные номера: 2721830, 2840444.

notes

Примечания

1

Released as *Falling Off The Edge Of The World* in the United States.

2

Released on *High Voltage,* Atlantic Records, 1976, in the United States.

3

Released sans ‘Jailbreak’ on *Dirty Deeds Done Dirt Cheap,* Atlantic Records, 1981, in the United States. ‘Jailbreak’ was released on *}74 Jailbreak,* Atlantic Records, 1984, in the United States.

4

Released sans ‘Jailbreak’ on *Dirty Deeds Done Dirt Cheap,* Atlantic Records, 1981, in the United States. ‘Jailbreak’ was released on *}74 Jailbreak,* Atlantic Records, 1984, in the United States.